LEONID DIMOV DUMITRU ȚEPENEAG

MOMENTUL ONIRIC

LEONID DIMOV

DUMITRU ŢEPENEAG

Momentul oniric

Antologie îngrijită de
CORIN BRAGA

Cartea Românească
1997

Coperta: TUDOR JEBELEANU

Acest volum a apărut cu sprijinul financiar al
Fundației SOROS
pentru o Societate Deschisă

© Cartea Românească, 1997

ISBN 973 – 23 – 0608 – 4

Notă asupra ediţiei

În urma „tezelor din iulie" 1971, grupul oniric avea să dispară din viaţa literară românească. Ceea ce deranja cel mai mult puterea nu era probabil programul oniric în sine, ci precedentul constituirii unui *grup* în jurul unei poetici ce nu se supunea comenzii sociale. Această solidaritate profesională a cîtorva scriitori ironici, frondeuri, insolenţi la adresa regimului, comentaţi la „Europa Liberă", risca să devină un exemplu catalitic nefast pentru nemulţumirea colectivă. După 1974, grupul oniric se destramă definitiv, unii dintre membrii săi plecînd în exil (Ţepeneag, Ivănceanu, Gabrea), alţii retrăgîndu-se în izolare, pentru a-şi salva măcar opera (Dimov, Mazilescu, Turcea, Titel).

Decembrie 1989 a permis ridicarea acelor pete de negru puse de cenzura comunistă pe harta literaturii noastre. Schiţele şi romanele lui Dumitru Ţepeneag sînt traduse din franceză, Leonid Dimov este reeditat, urcînd în rîndul celor mai importanţi poeţi ai perioadei, iar onirismul, alături de Şcoala de la Tîrgovişte, este revendicat de generaţia '80 drept premergător al postmodernismului. Totuşi, în ciuda redescoperirii (parţiale) a autorilor, *grupul* însuşi rămîne doar o legendă pioasă şi nostalgică, pitorească şi fabulatorie, a rezistenţei culturale, uitîndu-se că el a promovat un sistem estetic bine articulat.

De aici, ideea acestei antologii de articole programatice, menită a „face dovada că grupul oniric a avut o teorie coerentă", că „nu era doar o bandă de prieteni talentaţi şi scîrbiţi de regimul politic de atunci din care vroiau să evadeze în vis". Proiectul a fost formulat de Dumitru Ţepeneag într-un interviu din 1990 şi avea să prindă viaţă în 1993, cînd domnia-sa mi-a încredinţat, prin intermediul lui

Dan Damaschin, sarcina de a cerceta presa anilor '60–'70, pe urma textelor teoretice publicate de onirici. Volumul este conceput prin urmare ca un *corpus teoretic*, ce configurează o doctrină estetică, şi nu ca un *dosar de istorie literară*. În acest din urmă caz, el ar fi trebuit să aibă un caracter mai amplu şi exhaustiv, să cuprindă toate luările de poziţie, ale tuturor oniricilor, precum şi toate ecourile şi reacţiile, atît din partea confraţilor de breaslă, cît şi din partea oficialităţilor. Noi ne-am propus să refacem dialogul contrapunctic prin care cei doi teoreticieni „atestaţi" ai grupului au elaborat onirismul estetic.

Selecţia s-a dovedit uneori dificilă, deoarece consideraţii teoretice sugestive sînt diseminate şi în articole fără caracter programatic, în cronici şi recenzii, studii critice, interviuri etc. Ca un criteriu general în asemenea situaţii ambigue, am păstrat în volum acele studii în care, prin analiza operei unor scriitori cu trăsături afine onirismului estetic, Dumitru Ţepeneag sau Leonid Dimov vorbesc indirect despre propriul program. Articolele sînt aranjate în ordinea apariţiei lor în reviste sau în volum (o excepţie fac „Pagini inedite de «jurnal»", pe care, pentru a respecta cronologia interioară, le-am aşezat la anul scrierii — 1974 —, iar nu la cel al publicării lor, 1993). Menţionăm că o parte din articolele lui Dumitru Ţepeneag au fost retipărite în volumul *Reîntoarcerea fiului la sînul mamei rătăcite*, Institutul European, Iaşi, 1993. Textul semnat de Leonid Dimov şi plasat în *Addenda*, este neterminat, nu a apărut niciodată şi se păstrează doar în manuscris.

CORIN BRAGA

DUMITRU ŢEPENEAG

Actualitatea estetică a lui Mateiu Caragiale

Datorită originalităţii sale izbitoare, Mateiu Caragiale a avut de la început admiratori şi detractori îndîrjiţi. Încă de la apariţia *Crailor de Curtea-Veche*, s-a remarcat că scriitorul încalcă regulile prozei realiste obişnuite. Cărţii i s-au găsit tot felul de „cusururi"; în fond, cel mai tare iritîndu-i pe toţi dificultatea de a o încadra într-unul din genurile literare. E nuvelă precum *Remember*, apărută cu cinci ani mai devreme, e roman? E adevărat că personajele sînt tipice şi, judecate sociologic, reprezintă clasele sociale ale epocii, atitudinea autorului faţă de ele fiind diferită şi oarecum echivocă, după cum s-a remarcat la timpul cuvenit. Rămîn însă prea puţin pe scenă şi nu se dezvoltă caracterologic decît prin directa intervenţie a povestitorului, care are rolul ingrat de comentator. Craii trăiesc episodic; deşi bine configuraţi, viaţa lor nu continuă după lectură. Acţiunea trenează, e întreruptă de paranteze lămuritoare, slabul conflict dinspre sfîrşit e rezolvat exterior, prin voinţa autorului. Propensiunea spre pitoresc, de multe ori îngroşat pînă la grotesc, lipsa unei construcţii cît de cît riguroase, incapacitatea de obiectivare, aglomerarea de ca-

lificative, toate astea te împiedică să consideri naraţiunea drept un roman (cel puţin în accepţia dobîndită în secolul trecut). Şi n–are nici rotunjimea şi economia de mecanism pe care trebuie s–o aibă o nuvelă. Să fie oare o simplă galerie de portrete zugrăvite cu mare măiestrie? Nici măcar proză de evocare, de reconstituire istorică nu poate fi socotită. Observaţia, deşi ascuţită, e lipsită de eficienţă: imaginea tremură, nu se încheagă pe un singur plan. Realitatea convenţional–obiectivă e necontenit subminată. Intuiţia lui G. Călinescu, după care proza lui Mateiu Caragiale poate fi aşezată în grupa suprarealiştilor, e remarcabilă. Nu pentru că ar fi cu adevărat suprarealistă. Elementul intenţional e hotărîtor în cazul acesta. Suprarealiştii „fac" suprarealism; ei au metodă, procedează „ştiinţific". Pe Breton îl interesează „autenticitatea". Mişcarea suprarealistă în genere, fie că se numeşte futurism, dadaism ori altfel, vrea să fie, în primul rînd, o reacţie împotriva literaturizării. Dicteul automat ar însemna, după suprarealişti, abolirea stilului, deci a scrisului elaborat, iar visul ar fi o sursă de „autenticitate", nu un tărîm paralel cu realitatea, o oglindire stranie a acesteia, un joc secund mai pur.

De ce tocmai I. Barbu a fost unul dintre admiratorii fanatici ai „Marelui Matei", cum îl numea el? Desigur, îi înrudea spiritual şi acel, aşa–numit, „balcanism literar" care vine tocmai de la cronicarii munteni.

Mateiu Caragiale (ca şi I. Barbu) crede în cuvînt, mai precis spus, în sintagmă, pentru el cuvîntul nu e un vehicul al sensului: cuvîntul are o viaţă a lui, e un receptacul de viaţă, nu simplă etichetă pe obiect, iar asocierile posibile creează acel subtext misterios care l–a făcut pe Călinescu să se gîndească la suprarealism. Cînd Pena Corcoduşa (iată că şi numele de persoană trăiesc dincolo de simpla denumire, e aici o voluptate moştenită: I.L. Caragiale făcea liste onomastice) le strigă crailor abia ieşiţi din cîrciumă: „Crai de Curtea–Veche!", povestitorul comentează înfiorat: „Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată — cine ştie? Dar ca această zicere uitată, de mult scoasă din întrebuinţare, nimic pe lume nu cred să fi putut face lui Pantazi atîta plăcere. I se luminase faţa, nu se mai sătura de a o rosti. — E într–adevăr, recunoscu Paşadia, o asociaţie de cuvinte din cele mai fericite; ...are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte."

Atmosfera atît de stranie a prozei lui Mateiu Caragiale e rezultatul unei migăloase şi conştiente elaborări, şi George Călinescu se înşeală încă o dată, afirmînd că „privită prin ce ar fi putut să fie, scrierea e ratată, cum ratat e şi autorul"... dar un „ratat superior". Greşeala constă în aplicarea criteriilor valabile pentru proza epică, realist-obiectivă. Valoarea prozei lui Mateiu Caragiale rezidă tocmai în crearea unei tensiuni estetice specifice: realitatea obiectivă e necontenit dublată de o infrarealitate în care elementul oniric joacă un rol important în sensul explicat mai sus. Analiza primelor două pagini ale cărţii va înlesni înţelegerea celor afirmate. O observaţie care n-a scăpat exegeţilor: acţiunea se petrece mai ales noaptea (începe şi se termină noaptea), iar anotimpul preferat este sfîrşitul toamnei, văzută bacovian, ploioasă şi ceţoasă, într-un peisaj întotdeauna citadin. „Cu toate că, în ajun chiar, îmi făgăduisem cu jurămînt să mă întorc devreme, tocmai atunci mă întorsesem mai tîrziu: a doua zi spre amiazi. Noaptea mă apuca în aşternut. Pierdusem răbojul timpului." O neliniştе surdă începe să circule sub frazele încheiate corect, uneori chiar ceremonioase, reci. Nimic nefiresc: un poştaş a adus unui tînăr chefliu o scrisoare, „o epistolă" (un mesaj?). „Mişelul de poştaş găsise de cuviinţă să mă iscălească cu mîna lui." Voinţa individului e încălcată de la început. Verbul e folosit la mai mult ca perfect („găsise") pentru a sugera ideea de fapt împlinit din porunca unei voinţe superioare. „Urăsc scrisorile... Am groază de scrisori. Pe atunci le ardeam fără să le deschid". Focul, incendiul e un adevărat leit-motiv în carte. Revine pe aceeaşi pagină chiar: „...eram în aşa hal de sfîrşeală că n-aş fi crezut să mă pot scula nici să fi luat casa foc". De altfel, oboseala nu era numai fizică: „În mintea mea aburită miji frica să nu mă fi lovit damblaua". O cercetare stilistică, care să stabilească frecvenţa anumitor cuvinte pe de o parte şi sensuri pe de alta, relaţiile lor în context etc., ar fi extrem de interesantă. „Dar deodată mă pomenii cu mine în mijlocul odăii, în picioare, uitîndu-mă speriat la ceasornic". Acest „mă pomenii cu mine", atît de pregnant vizual, ca o halucinaţie (vederea dublului), întăreşte bănuiala, strecurată în primele rînduri, că tot ce urmează e un vis descris ca o realitate. O coborîre în infern. „Mă îmbrăcai şi ieşii. Era spre căderea iernii, o vreme de lacrimi. Deşi nu plouase, tot era ud; jgheaburile plîngeau, ramurile copacilor desfrunziţi picu-

rau, pe tulpine şi pe grilaje se prelingeau, ca o sudoare rece, stropi groşi." Imaginea din urmă amplifică neliniştea infuzată treptat pînă acum, realitatea e transfigurată brusc, e o secvenţă de coşmar teribil, şi asta fără ca povestitorul să renunţe la tonul său uşor solemn. Cuvintele au o concreteţe glacială: „Ăsta e timpul care îndeamnă cel mai mult la băutură; rarii trecători ce se prefirau prin ceaţă erau tot mai afumaţi". Termenul afumat, prin felul în care e aşezat în context, declanşează în mintea cititorului ambele sensuri: cel propriu, cu ajutorul căruia se construieşte planul infrarealităţii cu caracter vădit oniric, şi cel figurat (= ameţit de băutură) care furnizează verosimilul. Pendularea între cele două planuri, de acum încolo mereu prezente, determină tensiunea estetică ce creşte cu fraza următoare: „Un lungan coborînd prispa unei cîrciumi căzu grămadă şi nu se mai sculă." Aceeaşi pendulare de o clipă: e mort ori e beat mort? „Întorsei capul dezgustat". Tensiunea scade, comentariul dispreţuitor conţine o autoironie cu funcţie catartică. Frazele următoare sînt construite cu un umor obţinut din voita neconcordanţă între faptele banale comunicate şi gravitatea tonului. Apoi iar o sugestie neliniştitoare, şi aşa mai departe.

Ramuri, 1(18), 15 ian. 1966, p. 10

DUMITRU ŢEPENEAG

Un debutant ?

În *Viaţa Românească*, nr. 12/1965, a apărut un nume nou: Leonid Dimov. Avem impresia că ne aflăm în faţa unei viziuni poetice inedite. Poezia lui Leonid Dimov nu intră în categoria poeziei de interpretare metaforică a realităţii, de pendulare între obiecte în căutarea unor relaţii noi, şi cu atît mai puţin în aceea sentimentală ori filozofică. Ceea ce izbeşte de la început e caracterul pregnant vizual al acestor versuri. Poetul vede, are o fereastră a lui, un univers propriu pe care îl descrie, renunţînd la metaforă, prin simpla denumire şi enumerare a lucrurilor: „Vaporul vechi cu două roţi uriaşe/ Pluteşte pe sub poduri, prin oraşe./ Licori albastre, galbene, verzui/ Pe puntea lui spălată, sorb dudui/ Şi cavaleri în frac cu mov joben/ Ţinînd de zgardă bile din eben/ Rotunde, roşii cu desen subţire/ Ovale, verzi, cuprinse-n negre fire,/ Cu valsuri cu parfum de liliac" etc. Totuşi în acest pictural, ce poate părea parnasian unui ochi neatent, există o atmosferă stranie subtil creată prin cîte o imagine neliniştitoare, care te face să te gîndeşti că realitatea devine aici sprijin semantic, sursă lexicală: „Cînd trec deşerte cheiuri şi palate/ Cu monştri la fereşti, ilumi-

nate..." Poetul e un inițiat, un „atoateștiutor" care zîmbește și tace „împleticit în vise". Gesturile îi sînt lente, de cosmonaut, și de aceea elegante. Principiul gravitației e desființat: „Acum ridică-te peste livadă,/ Ușor ca nimeni să nu te vadă/ Și rămîi, surîzînd, lîngă mine/ Să privim de sus prisăcile pline/ Și tufe de mur îndoliat și agrișe...".

Nu putem într-o simplă notă să spunem prea mult. Am încercat doar să schițăm un punct de plecare.

Gazeta literară, nr. 6, 10 febr. 1966, p. 21

LEONID DIMOV

Poezie şi Metafizică

Nu poetul filozof Lucian Blaga, ci poetul şi filozoful Lucian Blaga. Pentru că (vulgară expresie, dar ce să fac?) marele scriitor nu încurca niciodată borcanele. „Deocamdată parcă m-aş odihni de filozofie. Am un nou ciclu de versuri care mă preocupă...", scria el în 1937, Pentru că, în lirica sa „cu năzuinţi metafizice", aşa cum observa Şerban Cioculescu în acelaşi an 1937, Blaga este mai curînd semnalizatorul unor sensuri sortite să rămînă veşnic nepătrunse. Blaga nu face filozofie în versuri.

Aceasta nu înseamnă că nu se poate pune în versuri o idee a lui Democrit, sau că nu se poate scrie o odă în cinstea lui Pascal, dar... să lăsăm de o parte *le bon vieux temps*, în ale cărui cutume oda, meditaţia erau frecvente. Era atunci un fel de dimineaţă a poeziei noastre copleşită de acel bombastic şi pomponard secol XIX. Astăzi, încercările de atunci au căpătat o patină dulce, un nu-ştiu-ce strict specific, cu neputinţă de reluat oricît ne-am strădui (şi ne-am străduit, dumnezeule, atîta timp) să facem lucrurile pe gustul unei mediocrităţi mai mult sau mai puţin aurite. Să nu vorbim, deci, de manierele, de obiceiurile clasi-

cilor, inclusiv ale celor întîrziaţi între şi după războaie, ci dimpotrivă, de încercările tinerei noastre poezii de a rămîne definitiv în împărăţia sincerităţii, a dureroasei scormoniri prin ungherele spiritului.

Un atribut vădit al acestei poezii este influenţa lecturii, altădată deficitare, acum copleşitoare. Se citeşte, de pildă, *Fenomenologia* lui Hegel. Nu-i nevoie să recurgem la detractorul lui, la Kierkegaard, pentru a aminti cît de dificilă este înţelegerea acestei cărţi. Nu poţi nega însă intervenţia — repetată în timpul lecturii — a unei magii halucinatorii, a unei ispite ciudate de a crede că tu, cititorul, şi nu Hegel, ai înţeles ceva, care se impune a fi reformulat. Şi astfel „comanda" lăuntrică e gata. Un pic de transă şi calapoadele poeziei sînt vîrfuite cu un material străin, o filozofie, sau mai bine zis cu istoria unei filozofii. Nu mă gîndesc la Nichita Stănescu, poet complex şi abstract, pentru care subtilităţile metafizice nu sînt decît parametri variabili în configuraţiile poetice.

Tot aşa se întîmplă (sau se va întîmpla), după lecturarea de către tînărul poet al volumului II din *Sein und Zeit* sau a *Tratatului despre Deznădejde*. la naştere aşa-numita *poezie metafizică* (eu i-aş spune poezie a istoriei metafizicii) şi, o dată cu ea, cohorte întregi de adulatori în mănuşi roşii, ce-şi scot, solemn, ţilindrii, ca la poruncă.

E atît de veche disputa în jurul problemei dacă arta este sau nu cunoaştere şi nu noi îi vom pune capăt. Cred însă că mult mai liber în mişcările lui creatoare era maestrul Benvenuto cînd Francisc I îi comanda o cupă şi atît, decît zeloşii neofiţi de azi care, după parcurgerea gîfîitoare a lui Husserl ori Heidegger, le grefează filozofia pe stihul lor „metafizic".

Pentru a reveni la „capriciul graţiei" care reprezintă centrul nativ al poeziei lui Blaga, spre deosebire de nou-nouţele încercări poetico-metafizice, mărturisesc că mă simt mult mai aproape de cîmpul marilor întrebări atunci cînd aud foşnetul pestriţelor salamandre ce vin, cîteodată cu luna, în grota lui Pan, decît în faţa versificării teoriilor filozofice.

Poezia începe acolo unde filozofia nu mai are ce căuta, pentru că armele acesteia sînt prea grosiere. Folosirea lor în „investigarea" artistică riscă, din această pricină, să lezeze arta.

Luceafărul, nr. 50, 16 dec. 1967, p. 3

LEONID DIMOV

Geometria săbiilor trase

„Şi la un semn,/ Clătinînd catargele/ Tremură largele/ Vase de lemn" — iată una dintre primele încercări din literatura noastră de a exprima ceea ce nu este, o senzaţie gratuită, dar esenţială, încadrată într-un neobişnuit sistem de referinţă. Şi iată acum una din ultimele încercări de acest fel: „Vir o con go eo lig/ Oase-nchise-afară-n frig."

Versurile lui Ion Barbu înscriu o decantare a morţii. Silabele onomatopeice din primul vers pregătesc intervertirea de spaţii din cel de-al doilea: a închide afară. Rima aminteşte de solzii dorsali ai acelei barbiste cegi, dînd corp distihului. Realitate? Vis? Nicidecum! Pînă şi oasele au fost aici abstrase la senzaţie pură. Iar dacă încercăm să definim, totul piere silindu-ne s-o luăm de la cap: încă o dată, ca-n *Oul dogmatic*.

Eminescu (tribut veacului, desigur) nu recurge la procedee atît de „moderne". Gestul însă este la fel de insolit: toate corăbiile tremură, clătinîndu-şi catargele. Generalizarea elimină aici atît realitatea, cît şi visul.

De ce am amintit aceste miraculoase versuri? Pentru a sugera că există, încă de la Eminescu, o posibilitate de a sări nu

numai peste poezia realistă, ci şi peste cea onirică atît de modernă azi şi — probabil — desuetă mîine. Iar Ion Barbu a făcut acest salt, topindu-şi universul în lucide universalităţi. Recuzînd idealismul, el invariază noţiunile, ridicîndu-le la putere parcă tocmai pentru a-i face în ciudă acelui episcop englez. La el oglinda mîntuieşte întru abstracţiune. La el scara nu-i o scară anume: *Cu treptele supui văditei gale*; curtea nu-i a unui anume împărat: *Nuntesc la curtea galbenă curcani*; chiar lumea aceasta nu-i ea însăşi: *Şi ochiul unghi şi lumea-aceasta nouă*; nici răsăritul n-are identitate: *Răsărit al crestelor de păsări*. Totul se întîmplă la limită, desigur, dar o limită fluă, iniţială, abstractă, unde oscilează doar pendulul apei calme, generale.

Chiar poetul mărturisea de altfel că nu trăia în el un altul, ci-şi forja versurile la maxima luciditate. Oprit la poarta unei lumi a cărei sistematică o taxa de vulgară (lumea onirică), dînd la o parte hotărît, duios însă, „năutul dorit şi sumedenii/ de roşcove uscate, şi tăvi de mirodenii", Ion Barbu reduce visul la o Dreaptă simplă, la un simbol reverberat peste senzaţii pure. Irizate chiar în poarta unei Alexandrii de cristal, libere, nejucate-n pălmi impure, săbiile trase închipuie o geometrie esenţială. Este o încercare de a privi peste veacul nostru, mai colorat, mai baroc. De aici, şi falsa acuză de ermetism adusă unei mari poezii încremenite.

Noi însă n-am voit a demonstra perenitatea poeziei lui Ion Barbu (ar fi de prisos), ci incompatibilitatea ei cu filozofia. Se poate filozofa înainte de poezie şi după ea. Poezia autentică nu înseamnă altceva decît creaţie. Ea poate constitui obiectul unei filozofii, nicidecum o filozofie ca atare. Este deci, cum şi Ion Barbu credea, mai aproape de geometrie, singurul domeniu al spiritului în care două drepte paralele se pot întîlni.

Luceafărul, nr. 1, 6 ian. 1968, p. 3

LEONID DIMOV

Bilanţ subiectiv

Hotărît lucru, poezia „curentă" suferă un proces de aşezare, de sedimentare. Răspicatele debuturi cu care ne obişnuisem în anii trecuţi s-au repetat cu nume mai puţine, fără a lăsa nealterat cerul straniu al poeziei.

Deşi nu atît de spectaculos, fenomenul poetic autumnal nu este lipsit de puncte de reper. Dimpotrivă. Se observă patru nete puncte cardinale, atît de nete, atît de cardinale, încît implică o înşiruire aritmetică:

1. — Retorsionarea mai vechilor poeţi, reveniţi la vechile unelte, sau comutaţi, în grabă, la unelte noi. Este de salutat în această zonă creaţia publicată în întregul an 1967, a lui Virgil Teodorescu, care spune că „aş vrea, după o perioadă în care poezia pe care o scriu a avut destul de suferit (şi nu din cauza unei boli de piele), să refac cît mai repede posibil etapele irosite, insuflîndu-i înalta vigoare iniţială" (*Tribuna*, 2 nov. 1967). Mereu în stare de veghe, poetul reuşeşte o osmoză dintre interior şi exterior, amendînd „dicteul magic" şi, bizuindu-se pe „puterea germinativă a cuvintelor", prelungeşte asupra cititorului propria sa stare de graţie. Căci „Totul e cît se poate de normal/ cînd se dezvoltă-n noapte albatrosul" (*Rocadă*, p. 57).

Un loc distinct îl ocupă în concertul supraviețuitorilor întru poezie criticul de rară și incoruptibilă eleganță I. Negoițescu. Nu putem vorbi aici de o „refacere a etapelor", ci mărturisi doar profunda emoție estetică resimțită în fața „Moirelor" sale, „genuine delicte", comise pe un fond de calmă întristare, de nostalgică melancolie, „în ora coborîrii, cea mai scundă" (*Familia*, nr. 10, 1967).

2. — Perseverarea continuă — Nichita Stănescu, Ștefan Augustin Doinaș — sau intermitentă — Marin Sorescu, Ion Gheorghe — în excelenta formulă specifică, grefată mai demult pe trunchiul poeziei noastre noi. Trebuie să atrag atenția asupra tăcerii păstrate de Ion Alexandru, mărturisindu-mi emoția așteptării.

3. — Colcăiala, mișcarea dezordonată a moleculelor extra-poetice sau încă neajunse la faza captării acelui ciudat electron al harismei. Sînt încă prea frecvente stihuri ca: „Înfiră, desfiră,/ Cine se mira?" ori „De ce în altă parte/ S-o mai apuci?" (*Ateneu*, nr. 9/1967). Mai există încă anonimi iscăliți care mărturisesc pe bună dreptate: „Cînd spun un cuvînt mi-e teamă cumplit/ că la marginea lui cineva o să-njure" (*ibid.*).

4. — Încadrarea vădită în compania de gardă, în corpul de elită al poeziei noastre, a unor poeți încă neomologați de critică, dar cu stagiul făcut în reviste și chiar cu volume apărute. Este vorba de volumele de debut ale lui Dan Laurențiu, delicat componist de aure secrete, Grigore Arbore — muzician al tăcerilor, ca să împrumutăm un paradox din Mallarmé, și Dumitru M. Ion — alveolar ascuns într-un mister eleusinic. Este vorba, mai ales, de continuarea, prin publicare repetată, a unor noi talente de seamă și de diferite facturi.

Să încercăm a le defini, aducîndu-le și în acest mod un omagiu: amețitoare luxurianță, vastă cuprindere a fenomenului poetic modern, severă abundență a încărcăturii poetice: Sorin Mărculescu, un poet desăvîrșit, la hotarul dintre livresc și oniric. Mistică devisceerare a peisajelor, sfios și monocrom colocviu cu eternitatea: Mircea Ciobanu; poetul dureroasei senzații a perpetuității în discontinuitatea geocronologică. Magicianul sintaxei, lent dansator în pămîntul nimănui dintre concret și abstract: Virgil Mazilescu, poate cel mai spectaculos — deocamdată — talent din enumerarea noastră. Sentimental chirurg al imaginilor esențiale, corector al unui cotidian numai în aparență caleidoscopic, în realitate cimentat de duioșii sin-

estezice: Vintilă Ivănceanu; fals suprarealist, tumultuos producător de excelentă poezie modernă. Clasic, însă neîntîrziat, uluitor cunoscător al cuvîntului: Teodor Pîcă — poet patetic şi cuceritor, zăbovind beat într-o eternă Arcadie. Copios tîrnuitor al cuvîntului gras, voluptuos, aproape carnal şi totuşi amendat de o ciudată diafanizare: Emil Brumaru, un şef culinar al marilor bucătării onirice.

Iată deci că ne aflăm în faţa unei bogăţii *à rebours*, un fel de calmă dar perpetuă furtună. Stăm sub grindina talentelor, a noilor formule, a experienţelor fertile, şi nu fragmente de gheaţă ne lovesc palmele, ci boabe de peruzea. Dator este fiecare să nu le scape în nămol, ci să le aşeze hieratic în lada de zestre a culturii noastre.

Furaţi de tumultul cîmpului de luptă, criticii de profesie — unicii, de altfel, chemaţi a da sentinţa — ar putea să omită însuşiri însemnate sau interesante din operele pe care le analizează. Exemplele pot fi numeroase. A scormoni deci prin „mulţimea" de juvaieruri ale artei pentru a mai ivi un clinchet neauzit, o răsfrîngere mai ciudată, o aură mai fragilă dar cu atît mai preţioasă, nu este o preocupare critică, ci una auxiliară criticii, care nu-i încalcă prerogativele, dar poate justifica acest bilanţ subiectiv. Hibridul „poet-critic", aşa cum Titu Maiorescu a arătat într-o perioadă asemănătoare, este prea rar viabil pentru a mă încumeta vreodată să dau consemnărilor mele maniera gestului critic.

Viaţa românească, nr. 1, ian. 1968, p. 133–135

DUMITRU ŢEPENEAG

Despre ambiguitate

Literatura, după cum observă încă Lessing, e o artă care se percepe succesiv, spre deosebire de pictură, de pildă, a cărei percepere se face simultan. O artă, aşadar, temporală şi meditată, care trăieşte într-un spaţiu imaginar, destul de precar. Mesajul e transmis indirect, şi de aceea, firește, comunicarea e întîrziată. Cuvîntul scris (tipărit) trebuie mai întîi citit şi pe urmă înţeles, iar imaginea declanşată în mintea cititorului e de cele mai multe ori diferită: căci literatura operează cu contexte, cuvîntul izolat e lipsit de forţă semnificativă, el există numai în funcţie de celelalte cuvinte din jur, de frază şi, la urma urmei, de opera literară luată în întregime. Un acelaşi cuvînt, chiar din cele mai concrete şi mai vizuale, poate avea sensuri diferite după contextul în care se află. Mai mult încă, aceste sensuri, chiar cu ajutorul contextului, nu sînt aceleaşi: un cititor descifrează un înţeles, altul alt înţeles, în aşa fel încît se poate afirma că un cuvînt nu impune, ci doar propune sensurile pe care le conţine virtual. Limitele semantice ale acestei iradieri continue sînt foarte variabile şi elastice. Asta desigur şi din cauza deosebirilor firești care există

între cititorii unei aceleiaşi cărţi (nivel cultural, temperament, circumstanţe de tot felul), dar şi în mod obiectiv, pentru că orice text — condiţionat fiind de context, precum şi de subtext, e normal să fie deschis mai multor interpretări. Astfel se naşte în mod necesar acea ambiguitate care poate fi socotită drept condiţia definitorie a literaturii. Dacă luăm, de exemplu, o metaforă sau o imagine metaforică în numai o unitate poetică, e lesne de observat că aceasta e constitutiv ambiguă. Metafora este o încercare de a exprima două obiecte dintr-o dată, e o hibridizare a unei realităţi prin alta în scopul de a obţine o realitate nouă şi unică, în stare să emoţioneze. Or, transmiterea acestei noi realităţi făcîndu-se prin cuvînt, deci indirect, nu poate avea o finalitate exactă, imaginea declanşată depinzînd, aşa cum am mai spus, de context, iar acesta e nelimitat, pentru că, dacă ne gîndim mai bine, contextul nu se închide o dată cu coperţile cărţii. Cartea însăşi îşi are contextul său cultural, social, politic, istoric etc., care poate fi extins oricît, în spaţiu şi în timp. De aceea se putea gîndi Mallarmé să scrie ceea ce numea el *Cartea*, cu majusculă, unde acest infinit să fie captat în finit, adică într-un poem atotcuprinzător. Relaţia permanentă între microcosmul cuvîntului şi macrocosmul culturii umane întregi dă profunzime şi perenitate acestei arte atît de mijlocite, care este literatura.

Dar literatura are şi o altă dimensiune, pe verticală, şi anume subtextul, care, asemeni subconştientului unui individ uman, sporeşte tensiunea estetică, tocmai pentru că nu se dezvăluie pe de-a-ntregul. Cînd scrii, ai posibilitatea să gîndeşti la mai multe lucruri deodată, unele din ele rămînînd ascunse sub frază ori sub vers (în cazul poeziei sub-versitatea e estetic obligatorie), iradiază de acolo sensuri mai mult sau mai puţin obscure, care cîteodată ies la iveală cu forţa unei revelaţii.

Se foloseşte în ultimul timp noţiunea de operă deschisă. Noţiunea aceasta însă trebuie neapărat legată de aceea de ambiguitate, amîndouă fiind generate de aceeaşi structură binară specifică artei literare, ca şi de faptul că aceasta e percepută indirect şi succesiv.

Sferele celor două noţiuni par să se interfereze şi de aceea una din ele se întîmplă să fie neglijată, estompîndu-se din atenţia esteticianului. Racine, de pildă, privit de către un critic modern ca Roland Barthes, capătă sensuri noi, opera sa redeschizîndu-se interpretărilor;

dar atunci nu înseamnă că Racine e un clasic ambiguu? Aici gîndirea critică ezită, din obişnuinţa de a asocia clasicismului conceptele de claritate şi raţionalism cartezian. De fapt, ambiguitatea sensurilor unei opere literare e condiţia obiectivă a multiplicităţii interpretărilor, iar, în legătură cu opera deschisă, în primul rînd despre această ambiguitate semantică primară trebuie să se vorbească; pentru că cele două noţiuni se află într-un raport de cauzalitate, şi nu într-o simplă relaţie de interferare. Parabolele lui Kafka, tipice pentru ceea ce esteticianul italian Umberto Eco numeşte *opera aperta*, sînt în primul rînd ambigue şi, abia datorită acestei ambiguităţi, permit nenumăratele interpretări.

Se poate spune că toate operele cu adevărat mari au fost obscure, fiindcă autorii lor „clasici" sau „moderni", Dante şi Shakespeare sau Kafka şi Joyce, au avut curajul genial de a gîndi ambiguu, adică pe mai multe planuri deodată, înzestrînd cuvîntul cu o mare putere de iradiere semantică. Aceste opere nu se pot toci, oricît vor fi de analizate, pentru că o operă organic ambiguă e o operă deschisă, purtînd în sine germenele a ceea ce se cheamă — cu un termen cam convenţional şi tocit — nemurire.

Viaţa românească, nr. 1, ian. 1968, p. 136–137

DUMITRU ŢEPENEAG

În căutarea unei definiţii

I

În ultima vreme s-a vorbit destul de mult despre *oniric* folosind termenul uneori peiorativ, alteori, cu totul superficial. Ce înseamnă în definitiv literatură onirică? Firește, etimologic, e limpede: *oneiros* = vis. E limpede dar insuficient; şi în orice caz, prin folosire abuzivă, cuvîntul e pîndit de inflaţie. Vehiculat în toate sensurile, îşi pierde pînă la urmă orice consistenţă. Încet-încet capătă o labilitate atît de mare, încît devine un fel de noţiune-amibă, în stare să înglobeze orice element, fie el şi extraliterar, în această informitate a sa. De aceea o încercare de definire, chiar şi provizorie, ar avea meritul de a constitui o invitaţie la discuţii serioase. Voi încerca să dau o determinare mai exactă acestui termen, acceptînd riscul de a părea unora didactic.

Propun două categorii învecinate, în funcţie de care să fie stabilită sfera noţiunii de oniric. Şi anume: literatura fantastică şi poezia suprarealistă. În perspectiva istoriei literare, literatura onirică va putea fi considerată o încercare de sinteză între fantasticul tradiţional, de tip romantic, şi suprarealism. Din păcate, lipsindu-mi perspectiva, oricît

m-aş ridica la un mod teoretic deasupra lucrurilor, tot nu-mi pot îngădui să întreprind această operaţie abstractă ce pare şi definitivă totodată. Voi căuta să mă exprim mai spaţial, adică mai concret. Literatura onirică, după părerea mea, ţine de voinţa de a crea un teritoriu autonom între cele două pomenite mai sus. Un lucru e clar: nu se mai poate scrie literatură fantastică în maniera lui Edgar Poe sau Hoffmann. Din punct de vedere formal, bineînţeles, literatura fantastică trebuia să fi evoluat şi ea, Hoffmann, să nu uităm, era contemporan cu Balzac; de atunci, modalităţile în proză, ca să nu mai vorbim de poezie, s-au transformat, s-au multiplicat. Au apărut Proust, Kafka, Joyce, tentativele romancierilor contemporani. Cîteva tone de hîrtie! Şi a mai fost acea explozie formidabilă care s-a numit suprarealism: o violentă negaţie desigur, dar o negaţie care trebuie de asemenea negată, tocmai din voinţa de a construi ceva nou.

Interesul pentru vis e străvechi, problema a fost studiată destul de amănunţit. (Menţionez de pildă, lucrarea, fundamentală în onirologie a lui Albert Béguin — *L'âme romantique et le rêve*, care va apărea în curînd şi în româneşte). Interesul pentru vis a precedat literatura şi aproape că aş îndrăzni să afirm că i-a determinat apariţia. Ce este visul? Greu de răspuns, nimeni nu ştie exact. E un fenomen al somnului sau, după opinii mai recente, tot un fenomen al imaginaţiei, care se produce în clipa de trecere de la somn spre veghe şi invers? Şi ce reprezintă? Pentru mulţi e o iluzie ori — dacă vreţi — un început de dovadă că *dincolo* există ceva. Şi atunci şi *aici* există, ceea ce e şi mai important. Numai asta şi ar fi deajuns, cred, ca să justifice interesul. Suprarealiştii ortodocşi, de tip bretonian, au ignorat faptul acesta, şi au căzut în „păcatul" scientismului. Prea erau obsedaţi de Freud! Pentru Breton, care studiase medicina, visul reprezenta un obiect de studiu şi, cel mult, o sursă literară. Scrisul însuşi nu era decît un mijloc de defulare. Firește, literatura are şi o funcţie catartică, dar ea nu e singura. Literatura nu poate fi numai o terapeutică a spiritului. Iar cît priveşte metoda dicteului automat, acesta, deşi are meritul de a fi contribuit substanţial la crearea unei categorii estetice noi, aceea a aleatoricului (din ce în ce mai activă în arta timpului nostru), nici nu poate fi aplicată aşa cum recomanda Breton. Voi reveni altădată asupra acestui aspect. Deocamdată altceva aş vrea să subliniez: că pentru literatura onirică, aşa cum o

concep eu, visul nu este sursă şi nici obiect de studiu; visul e un *criteriu*. Deosebirea e fundamentală: eu nu povestesc un vis (al meu ori al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate *analoagă* visului. Mai mult, realitatea înconjurătoare, uzată de privire şi de logică, într-un cuvînt — de obişnuinţă, şi devenită astfel prea convenţională (pentru artă), conţine tot atîtea, dacă nu chiar mai multe elemente onirice ca un vis obişnuit. Suprarealiştii s-au străduit şi ei să detecteze aceste elemente stranii din realitate (e suficient să ne gîndim la *Nadja* a lui Breton ori la *Ţăranul la Paris* a lui Aragon); dar au procedat ca nişte reporteri în căutare de insolit, adică fără voinţa de a construi cu aceste elemente o altă lume, o lume paralelă asemănătoare visului. Suprarealiştii s-au jucat, şi poate că existenţial au avut dreptate, dar asta e de asemenea o altă problemă. S-au jucat şi au trădat prin jocul lor sensul transcendental al visului, tocmai sensul care explică interesul general uman pentru vis.

Şi atunci, teoretic vorbind, sînt silit să mă întorc spre romantici, care îşi ziceau mistici, fără ca, mulţi dintre ei, să creadă într-adevăr într-o divinitate precisă, adică în Dumnezeu. Totuşi tînjeau, se străduiau, se încăpăţînau să privească *dincolo*. Priveau, dacă pot spune astfel, *în vis*, aşa cum priveşti prin gaura cheii. Căci ce este visul, dacă nu acest straniu spectacol de voyeurisme, scene văzute prin gaura cheii, şi spaimă şi bucurie totodată că eşti singur, omniscient şi ubicuu, într-o lume objectuală, unde şi oamenii devin obiecte, unde nu există relaţie, unde nu există veleitate socială sau politică.

Nici acolo, probabil, nu e Dumnezeu, dar e ca şi cum ar fi.

II

Romanticii au fost printre primii care s-au ocupat cu pasiune şi seriozitate de vis, şi se poate spune că datorită lor visul intră definitiv în literatură. Şi pînă la ei, firește, oamenii visau, dar relatarea acestor vise era nu numai săracă în imagini, dar şi limitată la cîteva teme sau motive: apariţia lui Dumnezeu, a unui mort, viziunea paradisului sau a infernului şi, în sfîrşit, vise erotice. Visul era socotit un intrus în lumea reală şi mai ales în lumea cuvintelor. Însăşi ideea de a povesti un vis, la un mod literar gratuit, fără ca visul să fie legat de o prevestire ori un avertisment al divinităţii, era de neconceput.

Visul era împărtăşit numai dacă avea o valoare utilitară. Bineînţeles, se poate susţine că din vis, din visul nocturn, s-au născut miturile şi literatura (care, în mare parte, la început, nu era altceva decît relatarea şi „explicarea" miturilor), că visul, această „poezie involuntară" — după expresia lui Jean-Paul Richter — i-a furnizat omului ideea că ar putea trage foloase din imaginaţia sa şi în stare de veghe, dar despre o literatură a visului (deşi nu încă în accepţia de literatură onirică) abia în romantism se poate vorbi.

În literatura antichităţii, visul era o simplă comunicare cu caracter avertizator şi în termeni foarte prozaici pe care zeul o transmitea în timpul somnului. Vedele, Biblia, Homer, Vergiliu conţin aproape numai vise de acest tip. La un moment dat, însă, în locul zeului se iveşte un mort, de pildă Patrocle în visul lui Achile. E deja un progres, pentru că mortul e înfăţişat cu un chip, chipul său din realitate. Aceasta va duce la îndrăzneala decisivă de a înlocui discursul premonitoriu cu imagini simbolice. Visul de tipul acesta capătă o mare înflorire în literatura Evului Mediu. Apare o complicată simbolistică a visului în care elemente creştine sînt amestecate cu rămăşiţe ale unei mentalităţi mitice mai vechi. Alegoria predomină.

Ar fi interesant de comparat — dar nu am deocamdată spaţiul necesar — *Divina Commedia* cu tablourile lui Bosch. Aşa că mă mulţumesc să atrag doar atenţia că aceste capodopere nu rămîn, pînă în zilele noastre, cu totul înfeudate intenţiilor alegorice ale autorilor lor. La Dante, ştergerea treptată a aluziilor politice, pe care astăzi nu le mai sesizăm la o simplă lectură, duce la o ambiguitate care face ca simbolurile să-şi piardă în bună parte caracterul alegoric iniţial; iar în ce priveşte pictura lui Bosch, pregnanţa ei vizuală (este oare pictura superioară, din punct de vedere oniric, literaturii?) şi mişunul fantastic de forme, dovadă a unei imaginaţii debordante, are, pentru privitorul modern, o forţă de şoc mai mare chiar decît aceea a unui tablou conştient oniric, realizat de un Yves Tanguy sau un de Chirico. În general, tocmai acest caracter alegorizant împiedică fiorul şi revelaţia metafizică. Visele din literatura Evului Mediu sînt aşadar mai degrabă morale decît supranaturale, n-au acea gratuitate cerută de arta modernă, iar anumite capitole din Dante, citite în paralel cu notele explicative (care desigur nu erau necesare pentru cititorul epocii) apar mai mult politice decît religioase.

Urmează apoi o perioadă destul de îndelungată cînd, chiar dacă nu dispare complet din literatură, visul se convenţionalizează ori devine obiect de curiozitate psihologică şi, mai rar, filozofică. Criza de imaginaţie din timpul clasicismului european este legată de un întreg proces, care începe din Renaştere, de despărţire a sacrului de profan, adică de laicizarea artei, pe de o parte, şi de concentrarea religiosului, pe de alta. Interzicerea teatrului religios, în care se strecuraseră elemente profane burleşti sau chiar scabroase (vezi „misterele" din sec. XV) a dus la abandonarea imaginilor paradisului şi infernului; acestea au fost „înălţate" la rangul de idei ori au continuat să existe în literatura ţărilor protestante, pregătind ecloziunea romantismului. E o perioadă de parţială eclipsă onirică, cu consecinţe totuşi surprinzător de pozitive, căci această refulare va duce, în cadrul romantismului, la transformarea radicală a *visului literar*.

Se renunţă la imaginile sacre şi, după o perioadă de dispreţ pentru iraţional şi de convenţionalizare a sa prin folosirea surselor mitologiei greco-latine, supranaturalul de tip religios e înlocuit cu elemente fantastice sau bizare cu un caracter profund şi deci mult mai variate şi gratuite. Încetul cu încetul se naşte supranaturalul pur artistic, din nevoia de a se înlocui miraculosul creştin, totodată subminîndu-se astfel mitologicul artificial reînviat de Renaştere şi îndrăgit de clasicism.

Blake şi Jean-Paul reiau temele paradisului şi infernului, dar cu o altă imagistică, din ce în ce mai îndepărtată de cea religioasă. Imaginile devin mai concrete şi mai personale încă din *Paradisul pierdut* al lui Milton a cărui bogăţie de culori şi de forme aminteşte de pictura manieristă din secolul XVI. Tot aşa, la Swedenborg, pentru care „cerul şi infernul sînt pretutindeni şi coexistă în tot universul" (Swedenborg, *De caelo et inferno ex auditis et visis*). Cerul şi infernul nu mai sînt descrise ca fiind atît de deosebite de lumea noastră de-aici: sînt acolo case, grădini, străzi, există biblioteci şi muzee, şi poţi chiar să te însori. Iată deci cum visul începe să fie descris din ce în ce mai realist. Iar satanismul lui Blake arată nu numai încercarea de a modifica imagistica visului fără să-i pese de sacrilegiul implicat, dar şi înlocuirea sensului moral cu acela estetic, pentru că, aşa cum va spune mai tîrziu Baudelaire, nu contează dacă frumuseţea vine din cer sau tocmai din infern.

III

Romantismul, mai ales cel german, a constituit — după cum se ştie — o reacţie la exagerările raţionalismului, la aşa-zisa „filozofie a luminilor". Zilei şi luminii i se opune acum noaptea care e cîntată de poeţi şi cercetată febril de psihologi şi de filozofi. Or, în cursul nopţii, care reprezintă, după timpul astronomic, jumătate din viaţa unui om, se întîmplă acel profund eveniment: visul. La romantici, visul capătă o funcţie nouă: el devine un instrument de investigaţie, o cale a revelaţiilor inaccesibile conştiinţei în stare de veghe. De pildă, după părerea unuia dintre cei mai interesanţi filozofi romantici, G.H. von Schubert, autor al unui respectabil tom, intitulat *Simbolistica viselor*, în timpul visului sufletul omului intră într-o veritabilă comunicare cu întreaga natură, şi deci cu divinitatea, pentru că natura este limbajul divinităţii, „o manifestare a dragostei lui Dumnezeu pentru făptura umană". Numai aşa individul regăseşte unitatea pierdută. Desigur, omul era odinioară mult mai activ în raporturile sale cu această natură divină (concepţia e mai degrabă panteistă decît mistică), dar astăzi nu i-a mai rămas decît visul, care şi el nu e mai mult „decît un ecou". Dar aşa cum natura e socotită o lume de vis încarnată (*eine verkörperte Welttraum*), tot aşa visul (şi aici concepţia lui Schubert, specifică totuşi romantismului, se arată extrem de fructuoasă pentru căutarea noastră) poate fi asimilat poeziei.

Novalis merge şi mai departe. După el, viaţa nu are alt scop decît să confirme visul. Un vers din *Heinrich von Ofterdingen* sună aproape sentenţios: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt". E arbitrară graniţa între lumea considerată reală şi aceea onirică. Lumea reală, universul întreg e tot o parte din sufletul omenesc, mai puţin sau deloc cunoscută; visul ne dezvăluie tocmai aceste regiuni, care par stranii pentru că le ignorăm (de fapt ni se par stranii la trezire, în timpul visului, de multe ori, avem chiar senzaţia de re-cunoaştere); şi astfel, prin vis lumea se transformă brusc, sub ochii noştri, „se interiorizează" (Solger), devine vis.

Tot visul, prin excelenţă sinestezic, ne dezvăluie analogia universală, corespondenţele care există între lucrurile toate de pe pămînt sau de dincolo şi care au permis formarea limbajului; omul a pier-

dut sau a uitat taina, şi de aceea visele ni se par de multe ori haotice şi bizare. Pentru a restabili — şi deci a înţelege — această interdependenţă universală, singura cale este aceea de re-creare a limbajului, calea poeziei. Ideea e formulată de Wilhelm Schlegel, într-unul din cursurile sale ţinute la Berlin, şi e întărită de Novalis într-un sens mistic. Novalis identifică gîndirea şi limbajul adăugîndu-le apoi şi fapta, şi aminteşte cuvintele biblice: „Şi Dumnezeu a zis: să se facă lumină, şi s-a făcut lumină". Trebuie aşadar să aflăm din nou care e raportul real dintre realitate şi cuvinte, căci poezia, cum va spune mai tîrziu Mallarmé, se face cu vorbe nu cu idei. Vorbele însă şi-au pierdut semnificaţia şi forţa de la începuturi şi, pentru a le reda această forţă magică, romanticii au recurs la vis şi nu numai la visele individuale, dar şi la cele colective care ne-au fost transmise în basme şi-n poveşti. „Toate poveştile (*Märchen*), spune Novalis, sînt de fapt nişte vise ale acestei lumi familiare care se află pretutindeni şi nicăieri." În vis îi apare, pentru prima dată lui Novalis, celebra floare albastră, „visată" şi de Eminescu. Totuşi aceasta aparţinea deja folclorului, Herder o descoperă în mitologia hindusă. Visele individuale, par să spună romanticii, proiectează în mintea noastră aceleaşi imagini ca şi basmele care conţin marile vise ale omenirii întregi. Mie mi-ar plăcea să cred că Novalis n-a visat „de-adevăratelea" floarea albastră şi imaginea ei s-a impus prin caracterul nu prin originea ei onirică.

Un lucru e cert, şi anume că visul începe să fie descris încă de la Jean-Paul într-un mod mult mai concret. Grija pentru detalii, descripţia concretă a unor elemente reale, luate din realitatea cotidiană, nu e numai o consecinţă a evoluţiei generale a prozei la începutul secolului XIX: aceasta se poate explica şi prin concepţia metafizică a romanticilor care socoteau în primul rînd visul drept un mijloc de investigaţie într-o realitate totală şi superioară, şi căutau deci să însemne şi cele mai mici amănunte. În orice caz, un Hoffmann de pildă, care e poate cel mai realist dintre romantici, inserează visul în realitatea banală aşa cum un giuvaergiu montează un diamant într-un material mai puţin preţios. Pentru E.T.A. Hoffmann, viaţa noastră terestră nu poate fi îndurată fără credinţa că există o lume tainică oglindită miraculos în vis. Şi pentru el arta e un mijloc de cunoaştere, o dovadă a analogiei universale. Imaginile

poetice (nu contează dacă apar în versuri sau în proză), imaginile închipuite sau visate sînt pentru romantici mai adevărate chiar decît imaginile văzute aievea. Şi atunci poate fi etichetată drept demenţă încăpăţînarea lui Nerval de a trăi în imaginar? Perseverenţa sa de a constitui visul pierdut al copilăriei?

Să încerc de pe acum să schiţez un sistem provizoriu de categorii în estetica visului.

În antichitate, visul apare fără nici o autonomie estetică, doar menţionat ca o simplă prevestire sau profeţie. Literatura fantastică, nu prea dezvoltată nici ea, ţine mai ales de un fantastic al ignoranţei, activ desigur şi în Evul Mediu (vezi Edgar Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noile structuri literare*).

În literatura medievală, descrierea visului are un caracter vădit alegoric (în primul rînd în intenţie). Se poate aşadar vorbi despre un *oniric moralizator* sau *didactic*, cu conţinut teologic sau politic, specific literaturii medievale care folosea mai ales simbolurile fixe, caracteristice alegoriei. În romantism se dezvoltă cu precădere un alt tip de oniric pe care-l vom numi filozofic sau metafizic. Acesta impune structuri literare mai complexe şi modalităţi mai variate preferînd povestirea în proză. Voi încerca într-un articol viitor să discut şi alte categorii: oniricul *psihanalitic* sau oniricul *scientist* al suprarealiştilor şi, în sfîrşit, oniricul pe care-l voi boteza simplu *estetic*, categorie în care visul nu mai e nici mijloc artistic de moralizare, nici sursă de revelaţii metafizice şi nici metodă „ştiinţifică" de defulare prin artă; ci pur şi simplu un criteriu, un termen limită de comparaţie sau, cum ar spune Leonid Dimov, o *sugestie de legislaţie* pentru o artă independentă dar analoagă realităţii.

IV

Am sperat ca această serie de articole (acest foileton teoretic!) să suscite discuţii cît mai la obiect, în care să se renunţe la ideile preconcepute, la premizele false ori imaginare, deasupra cărora se construieşte o întreagă argumentaţie strălucitoare dar inutilă; aş fi vrut măcar să se citească atent aceste însăilări teoretice, uneori destul de aride, din pricina incursiunilor în istoria literară pe care le-am

crezut necesare, iar alteori poate nu tocmai clare; aş fi vrut oricum să se poată face distincţia între termenii folosiţi nu chiar la întîmplare, să se înţeleagă barem deosebirea între *sursă*, izvor de inspiraţie, pe de o parte, şi *criteriu*, termen de comparaţie pe de alta. Dar e „căldură mare" şi e firesc să nu existe destulă bunăvoinţă şi răbdare şi în definitiv poate nici interes. De aceea, deşi iniţial îmi propusesem o mai largă desfăşurare în timp a acestor căutări teoretice, tocmai pentru a primi şi folosi pe parcurs diferitele sugestii şi obiecţii, voi încheia cu acest articol.

Trec, fără prea mare părere de rău, peste oniricul psihanalitic (freudian), pentru că e destul de bine cunoscut, precum şi peste felul în care priveau suprarealiştii visul, căci despre asta am amintit cîte ceva şi în primul articol; şi, înainte de a discuta ultima categorie — aceea a *oniricului estetic* — mă voi opri asupra unei obiecţii importante, de altfel singura obiecţie autentică (pentru că celelalte nu prea ţineau seama de obiectul discuţiei) dar şi aceasta, din păcate, formulată numai oral. Aşa cum am prezentat lucrurile, nu înseamnă oare că orice poezie intră sau tinde să intre în sfera oniricului? Problema e destul de dificilă. În primul rînd, în locul împărţirii în poezie (versuri) şi proză, care are un caracter mai degrabă tipografic, aş propune mai vechea împărţire în liric şi epic, aceasta prezentînd avantajul de a merge mai la esenţă. Desigur, chiar şi aşa, lucrurile nu sînt tocmai clare, pentru că, mai ales în literatura modernă, categoriile acestea, concepute iniţial ca antinomice, se interferează tot mai mult şi nu există gen literar care să se supună numai uneia dintre ele. S-a crezut multă vreme că ceea ce ar deosebi proza de poezie ar fi dreptul acesteia din urmă la o mai mare ambiguitate. Într-adevăr, s-a întîmplat ca poeţii să-şi dea seama mai devreme de importanţa estetică a noţiunii: dar ambiguitatea, adică folosirea la maximum a contextului şi subtextului, capacitatea de iradiere permanentă a imaginii, care garantează crearea unei opere deschise, nu este posibilă numai în poezie (cred că nu e nevoie să mai dau exemple) şi cu atît mai puţin numai în poezia lirică. Aş spune chiar dimpotrivă, adăugînd că oniricul şi liricul se află într-o relaţie de suspiciune reciprocă.

După părerea mea, poezia, mai exact atitudinea lirică în faţa obiectelor din realitate, ţine de dorinţa de cunoaştere imediată, prin exclamaţie chiar (în lirismul primitiv şi, deci, mai pur), de tendinţa

de apropriere a lumii din jur cu ajutorul aproape magic al metaforei; liricul e un agresiv de fapt: e lipsit de răbdarea pîndei, el nu poate privi prin gaura cheii. Lirismul e supus unui regim intelectual special, de viteză aş spune, şi deci unei mişcări de abstractizare; de aici şi nevoia de a întrebuinţa elemente cît mai concrete, uneori chiar exterioare literaturii propriu-zise: muzicale sau concret vizuale (dragostea pentru muzicalitate a lui Verlaine şi caligramele lui Apollinaire duse şi mai departe de poezia experimentală contemporană). Zadarnic. Se întîmplă un fenomen care nu se poate explica decît prin lipsa de spaţiu: imaginile se distrug reciproc, prin tocire (în poezia mai veche) sau prin explozie (în poezia de după suprarealism). Mă gîndesc la aşa-numitul disc al lui Newton: prin învîrtire accelerată culorile spectrului ajung la alb. Aşa se întîmplă şi în poezie; din cauză că nu există un spaţiu suficient pentru viteza de iradiere a imaginilor aglomerate acolo, culoarea spre care tinde o poezie cu adevărat lirică este albul; ce rămîne e mai mult o senzaţie decît o imagine globală sau un şir de imagini. Tensiunea estetică e sporită, efectul e catartic. Poezia lirică se aseamănă în mai multe privinţe cu visul noctum decît literatura onirică. Imaginile sînt aici potenţate la maximum dar sînt evanescente şi irecurente. Să comparăm de pildă poezia lui Nichita Stănescu din ultima vreme cu ceea ce scrie Leonid Dimov. Nu fac o cîntărire, nu stabilesc (doamne fereşte!) un raport de valoare. Vreau doar să subliniez tendinţa lui Nichita Stănescu, poet liric prin excelenţă (chiar dacă uneori filozofard) spre o poezie tot mai abstractă, nu atît în termeni, cît în efectele care rezultă din ciocnirea semantică a acestora; e aici o splendidă aventură a vitezei, ca într-un vis de miez de noapte, despre care ai impresia că ţine o veşnicie şi în realitate durează două-trei minute sau chiar şi mai puţin. Un vis care însă nu poate fi povestit, ci în cel mai bun caz doar sugerat printr-o fericită metaforă. Poetul liric e robul metaforei, pentru că metafora e aceea care concentrează realitatea, „înghite" timpul şi accelerează viteza versului. Citindu-l pe Dimov sare de la început în ochi lipsa metaforelor. Dimov descrie, enumeră, inventariază, şi de aceea are nevoie de tot mai mult spaţiu; versul său are o mişcare lentă, încetinită (de epopee); exclamaţiile sale sînt alcătuite din verbe la imperativ; el de fapt povesteşte, narează o viziune analoagă celor din vis, dar *făcută*, construită raţional; la urma urmei,

mă întreb dacă ultimele poeme şi „visele" lui Dimov mai pot fi numite poezii? Eu le-aş numi texte onirice pur şi simplu.

Nevoia de spaţiu, specifică prozei în general, e absolut necesară şi literaturii onirice. În vis, spaţiul, ca şi corolarul său timpul sînt infinite. Nu poate fi redat acest infinit, cum nu poate fi redată — prin simpla povestire — nici autentica ambiguitate a unui vis; trebuie atunci reconstituite în chipul cel mai lucid cu putinţă.

Şi-ar mai fi o incongruenţă între liric şi oniric. Oniricul tinde spre obiectiv, spre objectual aş zice, individul (subiectul cunoscător) dispare tot mai mult în favoarea obiectelor, chiar sentimentele şi senzaţiile sînt obiectivate, exteriorizate. De aceea tehnica expresionistă e deseori folosită: proiectarea hiperbolică a unui sentiment face din acesta un obiect, ceva care poate fi văzut. În vis, totul e văzut, uneori, chiar şi gîndul. Iar senzaţia de ubicuitate duce pînă la urmă la completa dispariţie a eului. Nu mai exişti, nu eşti decît un ochi.

Dar dacă aceasta e relaţia cu liricul, care e atunci relaţia cu epicul? Cu această ocazie discutăm şi ultima problemă, aceea a definirii oniricului, adică a ceea ce am numit oniricul estetic. Epicul, apărut tocmai din nevoia de spaţiu a poetului (să zicem popular), s-a manifestat mai întîi tot în versuri, în forma epopeii. Treptat, epopeea a devenit roman şi s-a specializat mai ales în descrierea realităţii, privită din tot mai multe unghiuri: social, psihologic etc. Legea cauzei şi a efectului (suspectată în ultimul timp şi în unele domenii ale ştiinţei) a fost proclamată drept lege fundamentală a naraţiunii epice; chiar şi în povestirea fantastică tradiţională se simţea nevoia unei explicaţii. Miracolul era o încălcare a legii, deci o excepţie. În literatura onirică cauza poate dispărea, ca şi în poezia lirică sau în tablourile suprarealiste sau în teatrul absurdului, din simpla voinţă a autorului. Cauzalitatea e înlocuită cu simpla consecuţie: unui fapt îi urmează altul, dintr-o necesitate estetică, ca în vis, dacă vreţi; dar şi ca în viaţă. Romancierul naturalist care a aplicat cu o naivitate de laborant legea cauzalităţii nu exprima chiar atît de exact realitatea. Căci ce este această realitate? Nu cred că poate fi mai uşor definită decît visul. Iar realitatea estetică, adică acel spaţiu (desigur convenţional dar nu arbitrar) în care trăiesc, se dezvoltă şi dobîndesc justificare operele artistice, conţine ambele realităţi, onirică şi cotidiană (diurnă): de aici şi posibilitatea atîtor modalităţi estetice.

Voi îndrăzni să trag cîteva concluzii, deşi n-am avut timpul (spaţiul) necesar pentru a pregăti suficient înţelegerea lor. În primul rînd, pentru oniric (citeşte tot timpul onericul estetic) visul nu este o sursă ci doar un *criteriu*, un termen de referinţă, un model legiuitor. În opoziţie cu suprarealismul, onirismul (estetic) respinge dicteul automat, robia subconştientului şi a incoerenţei, cultivînd totuşi ambiguitatea, însă conştient şi riguros calculată. Ambiţia literaturii onirice este de a realiza o dublă negare: o negare esenţială, de metodă, asupra realismului, şi una formală, dar nu mai puţin categorică, a fantasticului tradiţional. Scriitura onirică foloseşte toate „cuceririle" literaturii moderne şi refuză încadrarea într-unul din vechile genuri literare. Oniricul, văzut categorial (deci la un mod ideal) se opune liricului şi metaforicului, dar şi epicului, bazat pe legea cauzalităţii. Literatura onirică e o literatură a spaţiului şi timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă ci analogă lumii obişnuite. E o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei chiar dacă îşi alege drept criteriu un fenomen iraţional. Şi în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului nici a somnului ci a deplinei lucidităţi.

Luceafărul, nr. 25, 22 iunie; nr. 26, 29 iunie; nr. 27, 6 iulie; nr. 28, 13 iulie 1968

LEONID DIMOV

Preambul

Revoluţionar şi pragmatic prin definiţie, suprarealismul — ciudat lucru — recurge la dicteul automat, pornind de la imperativul lui Lenin: „Trebuie să visăm!"[1]. Nefundamentată teoretic înainte de epoca modernă (romantismul afirmă, relevă importanţa visului în artă, dar nu reuşeşte să iniţieze o artă a visului) poezia onirică rămîne din păcate şi azi un domeniu necercetat (teoretic), unde domneşte — greşită părere! —, netulburat, Hypnos. Ba mai mult, poezia şi mai ales poeţii onirici sînt acuzaţi de evazionism şi chiar de conspiraţie împotriva realităţii. Aici trebuie să le dăm dreptate suprarealiştilor cu aversiunea lor neabătută faţă de micul burghez. Chestiunea e veche. O remarcase şi Baudelaire la vremea sa: „Ce e cu această morală — spunea traducătorul *Istoriilor extraordinare* — făţarnică, cicălitoare, de mironosiţă, şi care vrea, nici mai mult nici mai puţin, decît să creeze conspiratori chiar şi în sfera atît de liniştită a visătorilor?"[2]

Privită cu suspiciune apriorică de către mulţi truditori pe tărîmul artei pentru care realita-

---

[1] A. BRETON, *Position politique du surréalisme*, p. 86

[2] CH. BAUDELAIRE, *Critică literară şi muzicală*, Buc. EPLU 1968, p. 53

tea ia sfîrşit o dată cu lungul nasului, poezia onirică a ajuns să fie taxată drept intolerantă, exclusivistă, asta mai înainte chiar de a se fi aşezat cum trebuie în strana ce de mult i se cuvenea. Chiar epitetul de „oniric" a început să se uzeze căpătînd sensuri deformate, înainte de a se şti ce-i aia (Ţepeneag caută o definiţie!), învăluit fiind, la ocazii, de o boare de ridicul, de pejoraţie. Cît de binevenit ar fi acum filozoful, teoreticianul, criticul care să încerce să întemeieze poezia onirică arătînd incapacitatea funciară a acesteia de a împieta asupra altor modalităţi estetice.

Pînă atunci, pînă la ivirea acestui „magister" mă încumet să afirm că încercarea onirică de a găsi sensul lucrurilor, pentru a le reordona în lumi noi, mai îndepărtate de neant (un mort real este mai mort decît vînătorul Grachus), *nu* este *evazionistă*. Oniricul, aşa cum îl înţeleg eu, nu e un mod de a fugi din realitate ci, dimpotrivă, unul de a o invada, de a pătrunde pînă în scheletul ei, acolo unde lumea sensibilă este înlocuită de ipostaza ei anterioară, de *forţă*. Pentru că modul oniric este un joc de forţe, o aplicare pe plan ideal al celor mai dintîi, dar mai reale forţe. Ca şi cum, pornit de la baza mării, fluviul generator ar sui albia secătuită pînă la izvor. Iată: „Deodată, sus, pe cer, pluti o lume albă cu un văl deasupră-i. O singură lacrimă luminoasă căzu din cer în mare şi se învolbură — apoi toate valurile fluturară din aripioare, corăbioarei mele îi crescură aripi mari, lumea albă trecu deasupră-mi şi fluviul cel nesfîrşit se răscoli detunînd şi, ieşind cu luntrea din albia lui secată, se opri la izvor, cu cerul şi cu muntele înflorat alături".[1]

Creaţia onirică este deci o reînşiruire a unor organizatori perfect reali, într-o mereu nouă topologie (folosesc termenul nu numai etimologic), unde transformările cele mai complexe sînt realizate instantaneu, aproape magic. Modalitatea onirică de a face literatură impune, cred, eliminarea tuturor oglinzilor — şi aici trebuie să ne despărţim de Ion Barbu — renunţarea la orice *instrument de disecţie* — deci la psihanaliză — şi acţionarea dinlăuntru, ca şi cum medicul s-ar găsi în chiar organul lezat.

Pentru că nu e vorba de a povesti vise. Ele pot fi povestite de orice ins, de la babele care vînd seminţe-n mahala pînă la Marmela-

[1] JEAN PAUL, *Titan*, în *Nuvela romantică germană*, vol. I, B.P.T. 1968, p. 14

dov, turmentatul personaj al lui Dostoievski. Elementul oniric capătă dreptul de a pătrunde în poezie abia în clipa în care visul începe să fie tălmăcit. Cheia viselor este aici mai *onirică* decît visul însuşi. „Proverbele" lui Bruegel sînt *înfăşurări* în jurul unor elemente onirice nude şi de aceea sînt răscolitoare, pe cînd visele lui G. Moreau (considerat un pictor prin excelenţă oniric) nu sînt, după părerea mea, nimic.

Forţă şi ameţitoare transformare, poezia onirică este o poezie *activă*. Universul *real* este ţinta ei, transformarea lui în serii din ce în ce mai îndepărtate de *aparenţe*, dar mai apropiate de acea zonă în care — desigur — palpită adevărul, este mijlocul ei de creaţie. Limitele nete ale obiectelor nu dispar, ci se conectează; reliefînd *vecinătăţi* aproape de sine stătătoare. E aici o surprindere a imenselor drumuri de bile colorate ce curg şi încremenesc „histologic" în umorile lăuntrice receptoare de imagini. Franjurile, cusăturile, ornamentele universului real, cu memoria şi idealurile lui concentrice, sînt esenţiale în poezia onirică tocmai pentru a permite lucrurilor să-şi exercite singura lor activitate netragică, nedepresivă: autocreaţia, automorfismul, intercomunicarea şi în ultimă instanţă panismul, conexiunea, *tromba onirică*.

Dificilă şi concretă exercitare a suflului poetic. Deseori contrafăcută ori fals calificată. Pentru că *nu-i vorba de a povesti vise*, ci de a le aplica legislaţia cu maximă luciditate. „Cel ce visează ziua — spune Edgar Poe — află multe lucruri ce scapă celor ce visează numai noaptea... ei surprind sclipiri ale eternităţii şi simt o adîncă fericire cînd, trezindu-se, îşi dau seama că au fost pe punctul de a descoperi marele secret."[1]

Luceafărul, nr. 27, iul. 1968

[1] Citat după V. BURANELLI, *E.A. Poe*, Bucureşti, E.P.L.U. 1966, p. 28

LEONID DIMOV

Pledoarie pentru o artă optimistă

— discuţii —

Ştim prea bine că pesimismul — cel schopenhauerian, de pildă — este dictat de incompatibilitatea dintre lumea aşa cum este şi lumea aşa cum ne apare. Eduard von Hartmann sugerează o soluţie închegată undeva în inconştient: sinuciderea universală. Cîţiva inşi cu nervii în furculiţă s-au chiar sacrificat în secolul trecut după asimilarea ideilor lui Hartmann. Numărul lor este însă infinit mai mic decît cel al „optimiştilor" care, dezarmaţi în faţa „neantului", absurdului, trepidaţiei dizolvante a vieţii moderne, au cedat. Moartea fizică, reală, a desfăşurat de atunci mari ofensive, chiar pe scară mondială. Toate voltele ei însă nu şi-au atins ţinta: lumea n-a pierit, setea de a exista este mai puternică, mai *conştientă* astăzi ca oricînd.

Nu e mai puţin adevărat că discrepanţa dintre voinţă şi reprezentare (ca să rămînem pe terenul clasic) a ascuţit un fel de pesimism cotidian, ulcerat deseori de incapacitatea confesionării şi — în ultima instanţă — a absolvirii sale. Realitatea formalizată în artă nu l-a vindecat, dimpotrivă: marele lup al neliniştilor nu dispare dacă închizi ochii. Se pune deci problema unui asalt dat realităţii cu arme mai subtile.

Este vorba, cred, de redimensionarea conceptului artistic, aducerea sa la o scară megantropică şi nu nanomelică. Pentru că trebuie să ne întrebăm o dată cu Albert cel Mare: *atrum pygmaei sint homines*? Nu-i vorba, desigur, de populaţia africană, cu aptitudinile, cutumele şi manifestările sale artistice. Aluzia implică homunculii folclorici, piticii basmelor, acele gazde silvestre (*Ellenmänchen*) cu totul imaginare ca fiinţă fizică, dar atît de reale într-o tipologie a spiritului. Piticii au toate însuşirile omeneşti: vorbesc, sînt activi, vrednici păzitori a tot felul de comori, harnici şi ordonaţi, mari amatori de mici meşteşuguri, artizani ai auxiliilor cotidiene. La vederea unei imagini, a unei picturi, a unei opere de artă ei sînt însă cuprinşi de-un tremur, fug îngroziţi sau mor de plictiseală. Pentru că — conchide, în secolul XIII, acelaşi Albert Magnus — ei n-au suflet nemuritor şi nu sînt fiinţe omeneşti. Inaptitudinea pentru activitatea artistică este specifică micilor fiinţe imaginare[1], de la piticii basmelor noastre la gnomii celor germane. Ea circumscrie, de altfel, o întinsă tagmă spirituală, în toate societăţile: mediocritatea, aurită desigur, dar nefirească atunci cînd îşi depăşeşte prerogativele. În ordinea noastră de idei, atunci cînd refuză, nu din naivitate, ci din suficienţă — pictura abstractă în folosul celei de gang, romanul cu scriitură complexă în folosul celui poliţist, poezia orfică în folosul romanţelor triste.

Asaltarea problemelor fundamentale sperie micile spirite virtuoase, după cum absenţa întrebărilor ultime naşte dispreţul marilor neliniştiţi. Există însă, în artă, o zonă în care problemele fundamentale, chiar dacă nu se rezolvă, îşi pierd caracterul obsesiv, chinuitor. O zonă a obiectivării, aproape miraculoasă, unde constatarea existenţei, insuficientă trestiilor gînditoare ce sîntem, redevine un haos primordial din care se încheagă — potrivit voinţei artistului — magice imagini suficiente lor însele. Lumea obiectuală pe care o presupune arta onirică elimină limitele antagonice între fenomene, transmută valorile, adică include în calitate de *obiect* al artei şi centrul şi mahalaua, şi curtea cu gherghine şi terasele marilor palate *secondempire*, priveşte cu un ochi egal atît frescele sociale realiste, cît şi poveştile cu zîne.

[1] Vezi, de pildă, WILLY REY, *Exotic Zoology*

Laică şi iconoclastă, arta onirică are drept obiect realitatea, pe care însă n-o reproduce potrivit unei formule prestabilite. „Noi am sanctificat realitatea", spunea de Chirico. Distanţa dintre făptură şi demiurg (dintre voinţa aflată în textura fenomenelor şi reprezentare) se anulează, problema căpătînd o limpede coloratură etică: pesimismul, acest flagel al spiritului, dispare.

Se poate „zugrăvi", cînta etc. lumea de fiecare zi, ajutînd la accentuarea durerilor şi bucuriilor cotidiene. Problema nu stă însă în a interpreta lumea, ci în a găsi o modalitate de a aduce în cotidian semnele unor alte lumi, care, prin încărcătura lor de farmec, de ispită, de împlinire, adaugă unităţilor lumii reale un nimb osmotic, integrîndu-le în subiect şi — paradoxal dar adevărat — eliminînd nota de absurd, de inutil, a faptului curent. Spun inutil în raport cu *neantul*, această ciudată şi niciodată definită noţiune, ce nu poate fi ingerată la nivelul actual al potenţelor noastre spirituale, dar poate fi vămuită, înţărcuită, carantinizată cu ajutorul artei. În acest sens, al anulării scepticismului cotidian — marcat de reflexiunea devenită din ce în ce mai reflexă: „păi tot murim" — funcţiile artei reproductive sînt minime. Se impune o artă revenită la sursele ei, adică la creaţie. De altfel, actul spiritual, memoria, chiar pre- sau para-artistice, alterează întotdeauna realitatea. Nu mai e nevoie decît de un pic de curaj pentru a pătrunde dintr-o dată într-o lume de forţă, unde creaţia ca atare devine posibilă. O tendinţă reciproc asimptotică a actelor artistic şi demiurgic, oricît de teoclast ar suna aceasta. Ajuns atît de „modern" din clipa în care a coborît de pe catedră în stradă, pesimismul poate fi amendat tocmai prin proiectarea oniricului în cotidian şi reciproc.

Toate acestea nu sînt noi. Elementul oniric este prezent în operele literare autentice, „astăzi ca şi-n alte dăţi", să-l ilustrăm cu exemple din poeţii noştri neonirici actuali: „Trist străbăteam un ocean/ poate saturnian/ Cînd deodat' îndepărtat,/ sufletul mi-a sfîşiat/ marele zvon dodecafon/ al cîinilor lui Acteon." Ce înseamnă altceva această sfîşiere de care vorbeşte Cezar Baltag decît aura osmotică, objectualizantă a visului? Poet abstract şi uneori ermetic, Baltag îşi intitulează versurile amintite „Geometria unui vis". Deşi este mai repede vorba de o algebră aleatorie: „Unde-s? mi-am zis. În care vis/ Zarurile iar m-au trimis?" Automorfismul intervine

prompt, ca pentru a marca optimismul chiar şi în dispariţie: „Unde-i — strigai — zveltul alai/ Unde e cel fără grai,/ Care în sine însuşi dispare/ Ca într-o floare devoratoare?" Este necesitatea lumilor în sine, singurele menite a supravieţui în zona atemporală a buzei de prăpastie pe care se desfăşoară viaţa. Pentru că de primejdia căderii este ferit aici numai somnambulul, ne arată un alt poet neoniric, Ştefan Augustin Doinaş: „tu încă nu mă vrei: mă laşi să umblu/ cu mîinile întinse pipăind/ ceva ce poate am purtat odată/ pe dinăuntru — poate-un fruct în pîrgă". Osmoza devine absolută, se transformă ea însăşi din relaţie în obiect la hegelianul Nichita Stănescu, în „Visul unei nopţi de iarnă", un fel de veghe onirică. „E iarnă, şi eu stau întins, pe sub cetini/ şi miezul de lavă îl iau şi îl pun/ sub creştet şi tot nu adorm./ Şi, într-una din mine spre tine răsar şi apun." Sau lumea-ntreagă, redusă la dimensiunile unei odăi, capătă funcţia de clopot pentru necunoscutul om-limbă în chinul clătinat al lui Mircea Ciobanu, poet cu metastaze magmatice spre absolut, nicidecum oniric: „Ce scurtă zi — s-aude de jos apa/ lovind podeaua cu berbeci fluizi/ şi stîlpii roşi, în jur, se fac sicrie/ la scările lacustrei lung pîndind —/ şi trupul bate-n clopotul odăii."

Explicitarea senzaţiei de vis este deci un element adjuvant chiar la acei artişti dedaţi metafizicii. Ea a transformat în opere literare „autentice" chiar şi unele cărţi de filozofie precum utopiile medievale, de pildă. „Reificarea" onirică nu înseamnă mortificarea fiinţelor în obiecte, ci numai „obiectualizarea" lor, adică ştergerea graniţelor relaţionale, cutumiare, rigide, convenţionalizate de o realitate aparentă, pentru a crea o lume *panică*, suficientă sieşi. Această lume nu exclude nimic, ci include totul, nu evadează, ci invadează.

Arta onirică nu este deci o fugă din realitate, ci, dimpotrivă, o sfredelire a realităţii. „Vrăjitoarele lui Shakespeare şi ale lui Goya sînt mai reale decît ţăranii şi meşteşugarii idealizaţi în atîtea tablouri de gen" scrie E. Fischer, apoi continuă: „Monotonia vieţii cotidiene, intensificată pînă la un grad fantastic la Gogol sau la Kafka, reflectă în mai mare măsură realitatea decît multe scrieri naturaliste."[1]

Nimic nu infirmă cu mai multă precizie chinga cea cumplită a faptelor decît proiecţia lor onirică. Necesitatea, imperativele, divinul

[1] E. Fischer, *Necesitatea artei*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968, p. 20

dispar. Rămîne o dublă existenţă contopită: Eul şi sinele dansează singular o densă şi perenă gavotă. Se înţelege de la sine că nu poate fi vorba aici de nici un fel de exclusivism.

Tot aşa precum un ţinut poate fi cercetat sub aspect biologic, sociologic, geologic şi climateric, obiectul artei poate fi investigat sub mai multe unghiuri, din care unul este cel oniric. De asemenea, aşa cum în trecut Bosch a existat alături de Rembrandt, iar Rousseau Vameşul alături de Degas, fără ca vreunul din ei să impieteze asupra artei celuilalt, astăzi, în literatură, Şolohov poate exista alături de Michaux. Şi nu cred că oniricul poet francez s-ar putea gîndi vreodată să-i reproşeze realistului laureat al premiului Nobel modalităţile artei sale.

Gazeta literară, nr. 30, 25 iul. 1968, p. 7

DUMITRU ŢEPENEAG

„Contimporanii
sînt cei mai răi istorici"

(EMINESCU, în *Timpul*,
6 martie 1880)

Vase comunicante

Proza, după părerea mea, continuă să rămînă într-o stare de anacronicitate în raport cu poezia, stare, aş spune, moştenită, ceea ce bineînţeles nu justifică şi nici nu explică în totul situaţia. E adevărat, încă înainte de război, în comparaţie cu proza, poezia a fost mult mai aproape de nivelul şi caracteristicile poeziei europene. Ion Barbu, de pildă, nu era cu nimic mai prejos decît Valéry, iar Blaga ducea mai departe, în mod original şi sprijinit de o filozofie proprie, poezia expresionistă de la începutul secolului. Sigur, dacă n-au fost receptaţi la timpul potrivit în contextul poeziei europene, de vină e şi lipsa de circulaţie a limbii române — dar şi puţinul prestigiu pe care-l avea ţara noastră în celelalte domenii. Oricum, cu ei, literatura noastră tinde spre sincronizare. E interesant de observat că tot poeţii sînt aceia care încearcă o proză mai modernă (Macedonski, Arghezi, Adrian Maniu, Vinea; iar Mateiu Caragiale nu-i oare mai degrabă poet?) — o proză cu valenţe lirice şi umor absurd.

Totodată, se ştie, semănătorismul şi poporanismul au durat mai mult în proză, în proza aşa-zis obiectivă. Un Urmuz, sau mai tîrziu un Mateiu Caragiale ori un Blecher sînt fenomene izolate în literatura noastră; de aceea au şi scris atît de puţin. Ambiţia romancierilor epocii rămînea tot aceea balzaciană. Cezar Petrescu o declara cu mîndrie adunînd mii de pagini, majoritatea stricate de un stil cam jurnalistic; în general, preocuparea pentru stil era subsidiară. Semnificativ este că în timp ce Pillat îi tălmăcea în româneşte pe St. John Perse şi pe T.S. Eliot, încă neconsacraţi pe plan universal, în preajma lui 1930 în proză se traduceau romane de mîna a şaptea, epigoni ai lui Balzac sau Zola. Singurul mare romancier modern, ceva mai cunoscut la noi, era Proust, graţie unor scriitori ca Mihail Sebastian şi Camil Petrescu, intelectuali rafinaţi, curioşi de tot ce era nou. De Kafka auziseră doar cîţiva (în general tot poeţii, de pildă Philippide), de Joyce aşijderea, dar romanul american era cunoscut doar prin „naturaliştii" săi Jack London, Th. Dreiser şi U. Sinclair. Se poate spune că proza n-a ţinut pasul din pricina unui conservatorism formal dăunător dezvoltării sale; situaţia s-a agravat după război cînd, în critică, termeni ca modern, modernism, experiment etc. au căpătat sensuri specioase, uneori curat depreciative, lunecînd semantic într-un chip îngrijorător.

Aşa că, deşi în ultimii ani s-a depăşit faza realismului fotografic, fardul şi zîmbetul nu mai sînt obligatorii, proza rămîne totuşi, în ciuda efervescenţei şi înfloririi unei diversităţi reale de stiluri, grevată de anumite servituţi. Acestea, precum şi prejudecăţile din jurul noţiunii înseşi de proză, duc la o inegalitate de tratament în cadrul revistelor şi al editurilor, care menţine starea de inferioritate. De cîţiva ani poezia a obţinut privilegiul de a poseda un teritoriu al ei, autonom — Nichita Stănescu îl numeşte Hiperboreea. În schimb, proza staţionează încă, adeseori, într-o realitate convenţională.

Inegalitatea aceasta începuse chiar să fie consfinţită cutumiar prin inexorabile legi nescrise. Pe bună dreptate, Nicolae Manolescu afirma într-un articol publicat anul trecut în *Contemporanul*: „Nu ni se pare deloc de invidiat situaţia prozatorului: printr-un proces de compensaţie ale cărui legi îmi scapă, multe din prejudecăţile, neînţelegerile, erorile, multe din mentalităţile strîmbe alungate din critica poeziei şi, mai de curînd, chiar şi din critica criticii au căzut,

ca un stol de corbi cu aripile strînse, asupra prozei. Autorilor de proză nu li se îngăduie nimic, nu li se iartă nimic: orice evoluţie este privită cu neîncredere". Şi mai departe: „Nimeni nu s-a gîndit să reproşeze poeţilor că scriu ca Baudelaire, ca Rimbaud: e oarecum de la sine înţeles că nu mai pot scrie ca Musset. Dar se vorbeşte cu dispreţ despre proustieni, kafkieni, joycieni — îndată ce un prozator scrie mai puţin limpede decît Balzac ori Tolstoi sau îşi construieşte romanul mai puţin raţional decît Dickens."

Neîncrederea faţă de încercările de a face o proză care să nu respecte canoanele tradiţionale se manifestă *à rebours* şi în frecventa folosire de către unii critici a termenilor de *epigonism* sau *imitaţie*, care au devenit de fapt etichete pentru frunţile tinerilor prozatori. Dacă nu-i vorba de ipocrizie, de rea credinţă sau pornire polemică — cum din păcate se mai întîmplă — situaţia capătă o înfăţişare mai gravă şi trebuie discutată în modul cel mai serios. În primul rînd e nevoie să distingem între imitatori, epigoni şi scriitori înrudiţi. A imita presupune la urma urmei lipsa de curaj de a fi tu însuţi; imitatorul e un om modest, timorat, fără putere de a-şi afirma personalitatea, ori într-atît de subjugat unei alte personalităţi, încît i se supune chiar şi în ceea ce priveşte stilul, detaliul formal. Numai printr-un abuz de termeni, *imitator* poate înlocui termenul *epigon*, epigonismul fiind o noţiune de istorie literară. Epigonică e acea operă care în decursul timpului nu izbuteşte să-şi păstreze diferenţa specifică şi oricum noţiunea nu poate fi folosită decît într-o perspectivă istorică. Lucrurile sînt însă şi mai complicate. Într-o perspectivă istorică din ce în ce mai largă, chiar şi un scriitor care se diferenţiază specific de un presupus model e înglobat în categoria acestuia. De la distanţă nu se mai vede decît genul proxim, categoria. E un proces de iradiere sau mai bine zis rezultatul unei operaţii de abstractizare, de categorializare continuă, de altfel firească în istorie. Un tip de operă tinde să devină arhetip şi apoi prototip, iar numele proprii ajung substantive comune desemnînd categorii estetice: Kafka şi kafkianismul. Kafka e arhetipul, să zicem (deocamdată), iar alţii, personalităţi totuşi bine conturate, cu un stil propriu care poate fi deosebit de acela al lui Kafka, sînt consideraţi de către istoricul literar drept kafkieni, de pildă: Buzzati, Malcolm Lowry, Walser sau chiar Robbe-Grillet, după unii; tot aşa cum Nathalie Sarraute e

proustiană, Butor, joyceean şi aşa mai departe. E o metodă normală în critica istorică sau în literatura comparată, *unde se stabilesc astfel nu valori, ci filiaţii*. Şi la noi au fost: eminescieni, macedonskieni, blagieni, arghezieni etc. Goga şi Blaga au fost la început eminescieni, pentru ca pe urmă numele lor însele să devină tipice, categoriale; dar numai pentru literatura română, căci, în contextul mult mai larg al literaturii europene, se remarcă doar genul proxim, expresionismul la care Blaga e asimilat, după cum Eminescu însuşi e înglobat romantismului tîrziu. Şi e firesc să fie aşa, fiindcă istoria literară (naţională sau universală) nu e un şir de personalităţi perfect izolate între ele; de altfel, din această observaţie, care acum poate apărea banală, s-a născut conceptul de literatură comparată. E limpede aşadar că însăşi noţiunea de tradiţie literară o implică pe aceea de epigonism, deşi termenul se întrebuinţează mai rar în acest caz. Dar atunci nu e oare abuzivă întrebuinţarea lui în critica jurnalistică, adică în momentul primului contact cu opera unui contemporan, cînd se pune primul diagnostic asupra valorii? E cu desăvîrşire absurd să priveşti diacronic un scriitor în plină dezvoltare acordînd în definirea lui o importanţă exagerată genului proxim, în loc să te străduieşti a-i găsi diferenţa specifică, linia pe care ar putea evolua. Înseamnă să faci critică literară cu binoclul istoricului. Şi apoi, în felul acesta nu se dă destulă atenţie delimitării contextelor culturale în care se iveşte faptul literar. Ceea ce nu e nou în literatura universală, luată în ansamblul ei, poate fi totuşi înregistrat ca un fapt novator în cadrul unei literaturi naţionale. Să nu uităm că, deşi înainte de război aproape reuşisem să ne integrăm în contextul literaturii europene, după aceea a urmat o perioadă de recul, de slăbire a conştiinţei apartenenţei la spiritul modern, european. Încercăm acum să recuperăm terenul şi, în acest efort, exigenţa ipocrită a unor critici care suferă parcă de o adevărată manie a comparatismului, piruetînd cu o dispreţuitoare uşurinţă — şi superficialitate! — printre cărţi şi autori străini pe care îi presupun drept modele pentru scriitorii noştri, această uşurătate e de-a dreptul dăunătoare, pentru că duce la o adevărată stare de confuzie. De ce să nu acceptăm ideea vaselor comunicante, atît de frumos susţinută teoretic de Eugen Lovinescu? E foarte normal ca oamenii unei aceleiaşi epoci să gîndească asemănător şi să se exprime în maniere apropiate.

Pentru ce să ne explicăm printr-un fenomen de imitaţie tendinţele mai noi dintr-o literatură? De pe meleagurile noastre au pornit doar atîţia artişti care s-au afirmat apoi ca personalităţi inovatoare. Acum, cînd am intrat într-un ritm normal de dezvoltare, e absolut necesară sincronizarea conştientă a literaturii noastre la evoluţia literaturii moderne universale.

Gazeta literară, nr. 31, 1 aug. 1968, p. 7

LEONID DIMOV

Dostoievski în trei personaje

A face rău unei ființe omenești pentru a fi iubit tocmai de acea ființă. Dar nu un rău funciar, un simplu rău firesc. Ci un rău halucinant, un rău generator de supremă fericire, așa cum o concepea Lautréamont, de pildă. Acolo unde nu-i nici urmă de perversiune, de sadism. Dimpotrivă! O încercare de a aduce în lumea lucrurilor aievea starea de fericire din vis. Ca o lovitură de pumnal într-o carne anesteziată. Lovitură care nu lasă urme, dar generează două senzații: cea de crimă nepedepsită în făptaș, cea de fericire în victimă. Pentru a dovedi încă o dată existența momentului de inerție a existenței. Pentru că, în pofida marilor crime divine, Lautréamont, exclamă: *Mais, moi, j'existe encore!* (vezi I. Ducasse, *Oeuvres complètes*, Paris, 1963, p. 45).

Superfluu moment, ca toate inerțiile, dar de o stranie durată, extinsă prin exercitarea — paradoxal — a unei forțe opuse sieși. Moment de autonegare, de autoanulare, conducînd într-o zonă imaginară dar pregnantă, o zonă de nepăsare dar de intensitate, unde călcarea legii nu e sancționată, ci sanctificată. O zonă subiectivă dar bizar oglindită în obiect, adică o zonă a unității ciudatului în varietatea firescu-

lui. O condensare a lucidității și o circumscriere a acesteia cu o aură-tampon care nu îngăduie pătrunderea săgeților rațiunii și, implicit, ale nebuniei. Căci, așa cum spunea marele neurolog A. Boll, nebunul este insul care a pierdut toate atributele spiritului în afară de rațiune.

În definitiv, bizarul, ciudatul nu se întîlnește atît de rar cum am voi să ni se pară în dulcea noastră foială cotidiană. La fel și insul ciudat, despre care, insidios, ne întreabă Dostoievski: „Iar un om ciudat este, de cele mai multe ori, un caz particular, nu-i așa? Dacă *nu* sînteți însă de acord cu ultima afirmație și-mi veți răspunde: «Ba nu, nu-i așa» sau «nu întotdeauna e așa» — atunci s-ar putea să mă simt ceva mai liniștit" (F.M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, Buc., ELU, 1965, p. 4 — subl. noastră).

Un om absurd

Iar Dostoievski! Iar frații Karamazov, vor spune unii. Dar nu de frații Karamazov vreau să vorbesc, ci de tatăl lor. De Feodor Pavlovici. Pentru că „Feodor Pavlovici nu era numai o canalie și un desfrînat, dar, în același timp, un om absurd" (*ibid.*, p. 9).

Nenumărate sînt personajele lui Dostoievski, acest uriaș grafoman, acest „foiletonist", acest concurent, pe planul spiritului însă, al lui Eugène Sue, cum cu atîta finețe observă R.M. Albérès: «Par l'abondance des personnages et des episodes, par la facilité du détail et le grouillement humain, Dostoïevsky n'était, à l'origine, qu'un feuilletoniste inspiré... d'Eugène Sue» (R.M. Albérès, *Histoire du Roman*, Paris, A. Michel, 1967, p. 226). «Mais — spune tot Albérès — à travers cela se joue un drame mystique» (*ibid.*, p. 226). O dramă mistică în care majoritatea personajelor sînt categorice, limpezi (în dostoievskianismul lor, bineînțeles), apăsătoare chiar. Sînt personaje bîntuite de mari probleme: liberul arbitru, Dumnezeu, Napoleon... Și totuși, totuși, simți undeva că autorul zîmbește la auzul tiradelor lor, împingîndu-i pe toți acești Raskolnikov, Dolgorukii, Stavroghin în fel de fel de aventuri nesemnificative, ca pentru a-și bate joc, jucîndu-i parcă, pe degete. Toți acești sadici candidați la supra-om, care în societatea uzuală reprezintă elita, în societatea personajelor

dostoievskiene nu sînt decît plebea. După cum tot plebe sînt şi acele personaje grupate la polul opus, al lui Masoch: Mîşkin, Sonia, Aleoşa chiar.

Există însă cîteva personaje, în aparenţă secundare, uneori lăturalnice, dar esenţiale. Personaje neverosimile, somptuoase, tulburi, copleşitoare, care par a-l depăşi pe Dostoievski însuşi, dar care tind a-l întîlni într-un punct etern neatins. Ele alcătuiesc un fel de „castă" nobilă în ierarhia dostoievskiană, sînt purtătorii unor secrete esenţiale care le îngăduie să parcurgă lumea aceasta imperfectă fără a suferi alterări (deşi se află în plină vîltoare), cu imensa discreţie a personajului-spectator, în care reliefat este tocmai hotarul unde intervine dedublarea.

Vom alege trei dintre ele, de departe mai răsărite, şi anume, în ordine cronologică: Svidrigailov din *Crimă şi pedeapsă*, Versilov din *Adolescentul* şi Feodor Pavlovici Karamazov. Ivirea lor, deşi firească, proiectează asupra celor trei romane o lumină neaşteptată, apocaliptică. Desigur, Svidrigailov este cel mai impunător. Să-l lăsăm la urmă, Versilov rămînînd termen mediu, şi să ne legăm deocamdată de Feodor Pavlovici.

„Nu se poate, îşi zice Feodor Pavlovici, ca după ce-oi da ortul popii, dracii să nu mă ia în furci şi să nu mă împingă în împărăţia lor. Dar mă întreb eu, furci de unde iau? Şi cum sînt? De fier? Cine le face? Să fie oare pe lumea cealaltă asemenea fabrici?" (*Fraţii Karamazov*, p. 32). Să lăsăm implicaţiile teoclastice şi aerul anecdotist. Să observăm doar că acest beţiv „şambrat", ca să spunem aşa, acest ins putrefact şi sentimental, ipocrit cu oricine dar îngrozitor de sincer cu sine însuşi, incapabil de a renunţa la o rublă, dar gata a-şi pune la mezat bruma de viaţă de care stă agăţat de dragul Gruşenkăi, manifestă un curaj nebun în faţa populaţiei de monştri de dincolo, în faţa furcilor infernului. Furci de fier ori umbre de furci, iată întrebarea. Va trece un secol şi S. Beckett se va întreba din nou: «Serait-il exact que les diables ne souffrent point des tourments infernaux?» (Samuel Beckett, *Molloy*, Éditions de Minuit, Paris, 1965, p. 258). Bufonerie împinsă la paroxism, ca în scena scandalului de la schit: „Credeaţi c-am plecat, şi eu după uşă! detună el" (*ibid.* p. 18) în faţa oaspeţilor cuminţi ai egumenului, unde moşierul Maximov devine înviatul din morţi von Sohn (traduceţi

numele şi veţi vedea blasfemia: „Ai înviat din morţi, nu-i aşa, von Sohn?") — ba chiar von Sohnheit! Da. Feodor Pavlovici stă mereu după uşă, deşi toată lumea îl crede plecat. Toţi au relaţii bine constituite, toţi sînt un fel de mobile vase comunicante în căutarea desprinderii, a însingurării. Numai Feodor Pavlovici „era un caz aproape patologic: omul acesta libidinos şi adeseori, în senzualitatea lui, crud ca o insectă veninoasă, în momentele de beţie simţea deodată un fel de nelinişte spirituală, o teamă... «Sînt momente cînd simt cum mi se zbate sufletul în gît», spunea el." (*ibid.*, p. 127).

Este marea angoasă, atît de „cercetată" în prima jumătate a secolului nostru, marea nelinişte ce dă mereu să irumpă. Or, această nelinişte nu se poate revărsa decît într-un suflet de femeie. „Femeia — spune Kierkegaard — are mai multă nelinişte decît bărbatul, de aceea şarpele a ales-o pe ea ca s-o atace, şi a sedus-o prin propria sa nelinişte" (Kierkegaard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1941, p. 153). Iată de ce continuă să fie afemeiat bătrînul părinte al Karamazovilor.

Singur pînă-n măduva oaselor, Feodor Pavlovici caută un suflet cu care să dialogheze, o făptură a lui Dumnezeu, ba chiar pe Dumnezeu însuşi, despre care Ivan îi spune: „Nu există..." (*Fraţii Karamazov*, p. 181), iar Aleoşa: „Există!" Drept care Feodor Pavlovici începe să scornească minciuni la adresa stareţului Zosima (dar dacă nu sînt minciuni?): „Vezi tu, bătrînul este un libidinos, că şi azi chiar mi-ar fi teamă s-o las pe fiică-mea sau nevastă-mea să se ducă la el să se spovedească." (*ibid.*, p. 183).

Nimbată şi cutremurătoare clipă: bătrînul Karamazov se confundă cu bătrînul Zosima. Morala, religia dispar. Dispare *problema* liberului arbitru, dispare Dumnezeu. Dacă ar fi să ne gîndim la triarhia lui Kierkegaard, ne-am da seama că nu mai rămîne decît *esteticul*. Era prea mult pentru juisorul Feodor Pavlovici. Prea puţin pentru Feodor Mihailovici. Şi totuşi era *totul*. Musil, Kafka, Beckett vor relua problema. Pentru că „Feodor Pavlovici nu era numai o canalie şi un desfrînat, dar, în acelaşi timp, un om absurd"! Şi era un om absurd fiindcă ştia să nu ia lucrurile în serios, ştia că problemele fundamentale n-au răspuns, sau n-au încă răspuns, ori *poate nici nu există probleme fundamentale*. Există o atestare continuă, tulbure dar înfricoşătoare, a unei heterogeneităţi. Atestare marcată

de angoasă. Aşa cum spunea, pe vremea *Sturm und Drang*-ului, misticul J.G. Hamann, citat la rîndul său de Kierkegaard într-o filă disparată din 1842: „Diese Angst in der Welt ist aber der *einzige* Beweis unserer Heterogenität" (Dar această angoasă în lume este *unica* probă a heterogenităţii *noastre*"). Am subliniat *unica* şi *noastre*, pentru că, într-adevăr, aceasta este cheia personajelor dostoievskiene pe care le analizăm: ele îşi probează necontenit heterogenitatea prin scormonirea aproape delirantă a propriei lor nelinişti. Fapt care le dăruieşte clipa de linişte necesară retragerii. Această clipă de linişte (fără durată prestabilită) face ca evenimentul care deplasează angoasa din transcendent în cotidian să fie tocmai puntea de legătură dintre ucigaş şi victimă, marcînd o heterogenitate derivată: „Fereşte-te, bătrîne" — îi spune Dmitri Karamazov tatălui său — „vezi să nu ţi se spulbere visul, *pentru că şi eu am unul*!" (p. 190). În realitate, numai „bătrînul" Feodor Pavlovici avea un vis pe care Mitea visa să-l spulbere.

Versilov şi ursitoarele

Întreaga existenţă, aparent lăturalnică, a celui de-al doilea personaj dostoievskian ales aici este o ocolire a luptei cu destinul. „Deşi de la vîrsta de cinci-şase ani nu păstrezi decît amintiri foarte confuze, totuşi parcă văd şi azi — şi mă cutremur de fiecare dată — un sobor de femei deştepte şi serioase, şezînd solemn în jurul unei mese rotunde pe care sînt îngrămădite diferite materiale, foarfeci, tipare, modele de rochii..." (F.M. Dostoievski, *Adolescentul*, ELU, 1961, p. 109). La amintirea acestei scene aproape mistice, Versilov se cutremură. Este, deci, obsesia unor fiinţe inteligente şi severe — neapărat femei — care croiesc. Iar inaccesibilitatea *tiparelor* folosite de această confrerie îl obsedează încă de mic pe personajul nostru, punîndu-l într-o reacţie de subordonare, de incapacitate faţă de femeie în general — Versilov este un *neiubit* — şi mai ales faţă de soborul primordial al celor ce croiesc veşmintele, forma acestei lumi. Din tagma lor, el, dedublatul, este veşnic eliminat. Şi asta nu din pricina vreunui păcat originar, ci datorită dispreţului său pentru *convenţie*. „Versilov este un om extrem de orgolios, pe care nu so-

cietatea l-a îndepărtat din mijlocul ei, ci care, mai degrabă, s-a îndepărtat el de ea, atît de puţin se sinchisea de părerea lumii" (*ibid.*, p. 19).

A unei lumi în care el, Versilov, fluctuează de la onoruri la dezonoare, de la bogăţie la sărăcie, de la dragoste pătimaşă la ură cumplită. Dar, în ciuda acestei sinusoide, personajul rămîne undeva, imperturbabil, ba chiar constant fericit: „Da, eram într-adevăr fericit. Şi cum aş fi putut să fiu nefericit cînd trăiam o lume a viselor?... În sensul acesta am fost fericit toată viaţa" (*ibid.*, p. 506). Ins citit şi mare iubitor de conversaţie, Versilov este un personaj livresc, uneori ridicol în patetismul său mesianic. „Mi-ai părut întotdeauna niţeluş ridicol" (*ibid.*, p. 551), îi spune Katerina Nikolaevna, gîndindu-se desigur la modul cum „ia în serios" Versilov nişte lucruri cu totul gratuite pentru viaţa de toate zilele. Iar atunci cînd îşi mărturiseşte fericirea născută din vise, nu se referă la „secolul de aur" visat şi propovăduit de el în convorbirile ironico-patetice consumate la local sau în salon. Se referă la visele lui „curente", la stările de reverie şi falsă memorie generate de cine ştie ce asociaţii. (Într-o fază de cumplită încîlcire a împrejurărilor, Versilov pune să i se cînte, la tractirul-derizoriu unde obişnuia să-şi bea ceaiul, obsedanta şi unica arie din *Lucia* existentă în trusa gramofonului.) La semitransa aproape continuă în care-l menţine melancolia lui pudrată de zîmbete.

Rătăcitor prin Europa, o Europă medieval îndrăgită şi unificată într-un fel de cavalerism însingurat, ostracizat de casta nobiliară din care făcea parte în Rusia — ale cărei canoane le detesta cu vehemenţă — Versilov proferă: «Je mourrai gentilhomme». Or, gentilom în accepţia lui era „tipul omului care renunţă la tot ca să propovăduiască credinţa viitorului" (*ibid.*, p. 516). Depeizat, smuls din tabieturile lui, Versilov conturează, în epoca peregrinărilor sale, prototipul eroilor pe jumătate blazaţi, dar calmi şi nespus de simpatici, ai marilor romane occidentale interbelice scrise de Hemingway, Remarque, Kästner şi chiar Thomas Mann. După propria lui părere, Versilov era în acea perioadă rătăcitoare singurul european autentic.

Utopist de tavernă, nobil dublat de un comunard, Versilov îşi dă seama că dragostea pentru omenire o poartă exclusiv asupra acelei

omeniri „pe care tu însuţi ai creat-o în sufletul tău" (F.M. Dostoievski, *Adolescentul*, p. 230) şi atunci personalitatea sa, atît de somptuoasă şi iluzorie totodată, se dedublează. Cumsecade şi convenţional de obicei, el îşi îngăduie la răstimpuri reacţiile cele mai ciudate, ba chiar îşi rezervă dreptul de a-şi nesocoti propriile păreri. În felul acesta, folosindu-şi pe rînd eurile, la modul cel mai abil, pentru că inconştient, Versilov rezistă la orice condiţii, „ca un dulău de curte". Deoarece iubeşte viaţa cu bucuriile ei gratuite şi primordiale. Fiind, în acelaşi timp, nespus de trist: „Oare e cu putinţă ca pe lumea asta să nu poată trăi decît cei ca mine? Foarte probabil că aşa este, dar acest gînd e prea dureros" (*ibid.*, p. 225). Durerea clownului, a insului care face pe cabotinul, pentru că Versilov „avea anumite apucături de cabotin de care nu voia să se dezbare cu nici un preţ".

Două sînt însă marile forţe care-l scot din albia lui pe acest personaj încheiat, matur, uns cu toate alifiile: zîmbetul superior al omului simplu, al omului din popor care are mereu aerul tenace că ştie precis ceva de care el, intelectualul (Versilov este acuzat de-a dreptul că ştie viaţa din cărţi), s-a îndepărtat definitiv şi spre paguba lui, şi felul enigmatic de-a se purta al femeilor, al acestor mari croitorese ale sufletului, mai ales atunci cînd sînt iubite. În confruntarea sa cu „filozofia populară", el sparge simbolic o icoană, act de blasfemie puternic reprobat de femeile care-i alcătuiesc familia. În confruntarea cu Katerina Nikolaevna, încearcă să ucidă, dar nu reuşeşte decît să se rănească.

După aceste două înfrîngeri, Versilov se potoleşte. Eurile sale coincid, „nu mai este Versilov cel buclucaş de pe vremuri... el este acum deschis şi spontan, ca un copil, deşi nu întrece niciodată măsura, nu-şi pierde stăpînirea de sine şi nu spune un cuvînt de prisos" (*ibid.*, p. 549).

Iată deci un personaj de seamă pe care Dostoievski nu-l omoară, nu-l bagă în temniţă nici în ospiciu, dimpotrivă, deşi îl strecoară prin ciurul şi sita tuturor treptelor (dostoievskiene) ale confruntării cu „realitatea", îl ia de mînă şi-l trece peste pragul neîmplinirilor într-o zonă de beatitudine, de lumină irizată în amintiri. De parcă Versilov şi-a adus sieşi darurile cumpărate altădată — într-o clipă de răgaz financiar şi psihic — familiei: „Aici sînt struguri, bomboa-

ne, pere pergamute şi o tortă de căpşuni: am adus pînă şi o sticlă de vişinată, ba şi alune". Şi parcă tot el repetă asociaţiile de atunci: „Nu există nimic mai încîntător, decît atunci cînd, depănîndu-ţi amintirile din copilărie, te regăseşti uneori fără să vrei, în pădure, culegînd alune dintr-un tufiş. Îţi aduci aminte de acele zile de început de toamnă cînd vremea e încă frumoasă dar uneori destul de rece, iar tu rătăceşti prin pădure, te afunzi în ea şi în jurul tău pluteşte un miros de frunze căzute" (*ibid.*, p. III).

Sînt visele din primele vîrste, cele mai fragile, morţii cei mai dragi şi, de aceea, cei mai puternici. Ei vor fi întotdeauna goniţi din jurul acelei „mese rotunde" la care croieşte „soborul" deşteptelor şi severelor femei. Şi dacă nu vor voi să plece, vor păţi ca... băiatul învăţătoarei.

Svidrigailov şi eternitatea

Vă aduceţi, desigur, aminte de cumplita întîmplare cu băiatul învăţătoarei, care, după ce şterpelise nişte cartofi, fu ameninţat cu degetul de domnişoara von Rosenschön, alias von Rosengrünschön, recte Rosabelverde (vezi E.T.A. Hoffmann, *Piticuţ zis şi Cinabru. O povestire*, E.L.U.). I s-a aşezat atunci pe creştet o pălărie cu bor imens menit a-i protegui gura, rămasă veşnic deschisă. Mă rog, micului coţcar nu-i mai plouă în gură, dar borul atît de lat semnifică etern prezenţa acelei ciudate domnişoare pe care o nesocotise, în care nu credea.

Ca şi borul uriaş, maladia umbreşte circumvoluţiunile omului sănătos, care rămîne atunci uimit în faţa arătărilor lumii reale. „Admit că strigoii nu se arată decît oamenilor bolnavi!" — spune Svidrigailov, cel de-al treilea personaj al seriei noastre — „dar asta dovedeşte numai că trebuie să fii bolnav ca să-i poţi vedea" (Dostoievski, *Crimă şi pedeapsă*, ESPLA, 1957, p. 263).

Nu-i vorba aici de lumea de dincolo, de viaţa viitoare în care, asemeni lui Raskolnikov, interlocutorul său, Svidrigailov, nu prea credea. Ci de posibilitatea imaginării unei alte lumi, a unor *n* lumi posibile ce coincid undeva în eternitate. Care ea însăşi poate fi imaginată în fel şi chip. „— Ca idee, ne reprezentăm întotdeauna veş-

nicia ca ceva ce nu poate fi înţeles, ceva uriaş, imens! De ce trebuie să fie neapărat aşa? Şi dacă veşnicia nu este decît o magherniţă oarecare, una singură, un fel de baie ţărănească, afumată, cu pînze de păianjen prin colţuri? Eu, uneori, aşa îmi închipui că este" (*ibid.*, p. 263).

Iată marea poartă deschisă poeziei şi romanului modern care nu face altceva decît să încerce actul demiurgic al istorisirii unor lumi noi. Lumi inexistente aievea, dar implicate de realitatea cotidiană. Este atîta taină vesperală în baia ţărănească amintită, atunci cînd, fără eforturi metaforice, Dostoievski o identifică eternităţii, încît putem spune: iată scena pe care se joacă drama mistică de care vorbea Albérès. Concretizarea, intimizarea, aducerea la dimensiunile zilnice a acelor impulsuri vagi născute din presimţirea focarelor demiurgice este mijlocul de a scăpa de ispita dureroasă a acestor deşerturi infinite ale spiritului. Adică inversarea procedeului curent al simbolizării. Desimbolizarea aplicată frenetic pînă cînd „senzaţia" marilor răspunsuri se împleteşte cu desfăşurarea vieţii curente.

Dar, precum în orice fenomen de hibridare, părţile se interferează. Propulsarea simbolului în vacarmul cotidian duce la simbolizarea faptului zilnic. Cînd un înţelept spune: „Treci", nu înţelege prin aceasta „Treci dincolo". Acordînd sufragiul său trecerii pure şi simple, Kafka îndeamnă la o transformare insolită: „De ce protestaţi? Dacă v-aţi fi supus simbolurilor v-aţi fi transformat şi voi în simboluri şi, în felul acesta, v-aţi fi eliberat de preocupările zilnice" (Franz Kafka, *Despre simboluri*, din *Proza austriacă modernă*, I, Bucureşti, BPT, 1968, p. 419). Atunci cînd lasă să pătrundă în baia ţărănească aburul eternităţii, Dostoievski efectuează tocmai această grefă între simbol şi real. De aceea Svidrigailov, acest uriaş personaj, proiectează o umbră fantastică nu numai asupra întregii opere dostoievskiene, ci şi în afara ei. „E nebun" — gîndeşte Raskolnikov. E un vizionar — spunem noi, cei din veacul XX, dînd la o parte perdeaua pe care secole de convenţionalism au tras-o peste lumile imaginare.

Să-l urmărim pe Svidrigailov. „Era pe jumătate treaz, pe jumătate adormit. Fie frigul, fie întunericul, fie umezeala sau vîntul care şuiera la geam şi legăna copacii trezeau în mintea lui o *nostalgie infinită*". (*Crimă şi pedeapsă*, p. 460 — sublinierea noastră). În pus-

tietatea *negativă*, dar reală, în care se află în clipa premergătoare morţii sale voite — întuneric, frig, vînt, umezeală, singurătate — el „avea viziuni numai de flori". „Îi părea că vede în faţa ochilor o privelişte minunată, în zi de sărbătoare, aproape arzătoare, de Sfîntă Treime. În mijlocul straturilor de flori se ridică un *cottage* elegant de ţară în stil englezesc. Terasa e îmbrăcată în plante agăţătoare şi plină de trandafiri, scara largă, însorită, e aşternută cu un covor bogat şi, la fiecare treaptă, în amîndouă părţile scării, vase chinezeşti cu flori rare. Observă mai ales buchetele de narcişi albi şi gingaşi... pe terasa însăşi, peste tot numai flori" (*ibid.*, p. 460). Şi, dintr-o dată, în mijlocul acestei Arcadii, simbolul propriului său vis ucis: „în mijlocul salonului, pe masa acoperită cu valuri de atlas, se afla un sicriu... Ghirlande de flori îl împodobeau din toate părţile". Apoi, din nou dezolarea reală la gîndul ultimei imagini a prea-tinerei sinucigaşe: „un ultim strigăt de deznădejde, care s-a stins neauzit de nimeni, în vuietul vîntului, întuneric, frig, într-o noapte întunecoasă şi umedă, de dezgheţ" (*ibid.*, p. 461).

E acest vis paradisiac pierdut ca o insulă în infern, un protest împotriva convenţiei, a deznădejdii ivite din convenţie, a înstrăinării continue a omului social care are — nu se ştie de ce — de ales între două rele: pesimismul şi senzualitatea. Şi tot protestatară este şi alegerea locului în care Svidrigailov se împuşcă. „Aicea nu-i locul" — caută să-l oprească acel Achile cu trist profil iudaic ce păzeşte porţile convenţiei în dimineaţa lăptoasă a sinuciderii. „Locul e bun" — răspunde Svidrigailov apăsînd pe trăgaci.

Sinuciderea lui Svidrigailov nu este o „trecere dincolo", ci un act paroxistic, o ultimă „probă" a heterogenităţii, a faptului că el, Svidrigailov, cunoaşte un adevăr a cărui explicare îi este interzisă. Alternarea planului real (pustiu, întristare, frig), cu cel oniric (floral, edenic, plin de o caldă lumină indirectă), din răgazul anterior morţii pe care şi-l acordă Svidrigailov este o mărturie a angoasei sale profunde. Iar atunci cînd ridică braţul s-o lovească pe mica depravată din vis, el se autoabsolvă: desfrînarea lui din viaţa precedentă nu era o desfrînare în sine, ci o încercare de a ajunge la o altă puritate decît cea etică. La care a şi ajuns de altfel (puritatea Duniei este acum mult mai impură decît a lui), dar pe care o plăteşte cu viaţa. În ordinea matinală păzită de Achile nu se întîlneşte nici un

„trecător" cu care să schimbe un zîmbet complice. Glontele face c
singurătatea lui Svidrigailov să devină o împlinire. El lasă în urm
lui numai fapte bune, dar fiecare asemenea faptă este o palmă p
obrazul convenţiei, al acelei convenţii care caută să elucideze neli-
niştea, anulînd heterogenitatea specifică fiinţei omeneşti.

Moartea lui nu-i o moarte rea. E moartea unui desfrînat ce trec
pragul viziunii, al sfinţeniei. Nu moare o fiinţă, ci un personaj. U
Dostoievski. Personajul va renaşte în Versilov, pentru a fi ucis apo
în Feodor Pavlovici Karamazov. Semnificaţia acestei triarhii dosto-
ievskiene poate constitui obiectul unei alte încercări. Noi n-am voi
decît a atrage atenţia asupra acelor trei inşi atît de însemnaţi în opera
marelui posedat care a fost Feodor Mihailovici.

Luceafărul, nr. 33, 17 aug. 1968, p. 3 şi 6

LEONID DIMOV

Ion Barbu — *Selim*

Tot dînd de-a dura acel „zar de automorfă lumină" — semnalat atît de oportun de Basarab Nicolescu în exegeza sa — peste lespezile de mărgean ale poeziei barbiene, am ciocnit fără să vreau o altă formaţiune cristalizată în sistemul cubic din zestrea de giuvaericale lăsată nouă de stăpînul sîrmosului Fox. Am ciocnit o bucată de zahăr candel. Atît de trandafirie, atît de reală, încît mi-am dat seama că niciodată, după ce a simţit răcoarea catifelată a botului dihaniei dăruite de amicul frînc, Ion Barbu n-ar fi putut avea în scîrbă realitatea cea belalie. Poate că, suit pe acoperiş, poetul a tras scara după el. Dar nu pentru a ne juca un renghi. Ci pentru a o aşeza în altă parte, într-o firidă mai propice, tocmai pentru a ne înlesni escaladarea. E de datoria noastră s-o căutăm, aşa cum face de pildă Basarab Nicolescu.

Misticismul, ermetismul şi iniţiatica poeziei barbiene sînt poate mai mult sau mai puţin ipocrite de a circumscrie şi chiar a investiga realitatea. După cum descripţia reală, realistă chiar, poate căpăta la el un tulburător şi „iniţiatic" nimb.

Nu sînt un sentimental şi mi se face „pielea găină" numai la auzul titlurilor de scrieri melo-

dramatice. Încerc o senzaţie de durere şi protestez (zadarnic, vai!) în adîncul fiinţei mele numai la gîndul că milioane de copii îl citesc pe Hector Malot şi alte milioane de gospodine varsă lacrimi în faţa cruntului destin al lui Tess d'Urberville.

Mă simt totuşi dator să fac o confesiune: mi se umplu ochii de lacrimi şi anevoie îmi curm hohotul de cîte ori aud ultimele versuri ale unei anume poezii de Ion Barbu. Care a fost, desigur, spiritul cel mai nesentimental din cîte populează altitudinile poeziei noastre.

Iată stihurile:

> Acolo... noapte, uliţi şi vaguri suburbane
> Topiră pe-ndelete năluca lui Selim.
> În candel, pînza lunii se răsuci — turbane —
> Şi-o stea, ilic de umbră cusut cu ibrişim.

Lucru ciudat, în acest caz nu mi-e ruşine de sentimentalismul meu. M-am întrebat însă necontenit, de unde valul de duioşie care mă cuprinde la citirea lui *Selim*. Ei bine, nu soarta salepgiului înghiţit de cale mă tulbură, ci dimpotrivă, lacrimile nasc dintr-o senzaţie de bine absolut şi absurd la imaginea copilului, a lui „giugiuc", rămas uluit într-o noapte luminoasă, ca de vis, cu fragmentul de candel în palmă, candelul cît o nucă „pierdută prin perne de halvale", care:

> Dormea-n trandafiriul lui şters şi aburit.

Dar această senzaţie de bine e atît de fragilă, atît de iute dispare culoarea candelului în noapte, încît totul capătă conture nostalgice, totul devine întristător, efemer, pierdut. Să recapitulăm:

Într-o zare oţelită şi sesilă precum frunza uscată de stejar, copilul piroteşte pe prispă, cu pragul căpătîi. Ne dăm seama că sufletul infantil adormit la hotarul dintre natura ostilă şi adăpostul inutil este un fel de definiţie eidetică a condiţiei umane. Într-adevăr, coşmarul nu întîrzie să se ivească, asemeni unei prevestiri a luptei generale dintre haos şi încremenire:

> Dar feţe mai lăţoase, mai cornorate, turmă
> Năşteau sub ţarc de gene şi se prindeau în şir
> La hora dezmăţată a spaimei ce se curmă
> Tîrziu, cînd mîini de lună presară tibişir...

Ce se-ntîmplă atunci cînd, idilic autoabandonată în miezul contrariilor, fiinţa omenească este obligată să facă faţă spaimei dinlăuntru? Situaţia pare a nu avea ieşire. Or, iată că fără veste se-aude îndepărtata voce a Turcului: „Hai, bragă bun" şi, nu peste mult timp:

Printre uluci, în umbră, rotiră icusarii.

Avidă de divinitate, infantila fiinţă se trezeşte şi aleargă la ordinul ipocrit:

Săgeţile poruncii zvîcneau în puf de rugă.
Să nu urmez chemării adînci aş fi putut?

Nu! Cum ar fi putut refuza oare omul formele atît de gingaşe, dar atît de îmbibate de miracol ghicite sub „mucavaua panerului turtit"! Acolo-s toate răsfrîngerile lumii, însă nu minerale, reci, abstracte, ci concentrate în bunuri, în multicolore sugestii de împlinire:

Ca sculele-n sipeturi aşa mi-aţi răsărit,
Alviţe rumenite, minuni de acadele
Sticloase — numai tremur văpăi şi ape, ca
Ocheanele de limpezi, de mici, la fel de grele...

Ce simbolizează oare panerul cel turtit? Edenul dăruit omului primordial de Dumnezeu în sensul unei modalităţi de a face să treacă prin fiinţa sa corelativă, *fără efort*, toată dulceaţa lumii. Această asimilare, acest consum marcat de un fel de religiozitate *metabolică* este o justificare a *vieţuirii*, a culcuşirii fragilităţii în palmele de lut ale atotputerniciei:

La namila din poartă m-am năpustit în fugă,
Obrajii să mi-i sprijin pe palmele-i de lut.

Fragil consumator, fragile bunuri! dar atît de intens străbătute de fluidul eternităţii. Pentru că:

O rază prăfuită prin toate furnica!

Poate că toate acestea sînt doar amintiri. „Răsfrîngeri vechi..."

Dar:

> ... Cuvîntul nencăpător nu poate
> Să-mi zică iazul verde ce-mi tremurați și-acum...

Iazul verde născut din trandafiriul candelului observat la microscopul polarizant al memoriei: iată marea fragilitate a miracolelor existențiale și cutremurătoarea nostalgie care ia ființă din jocul candelului în podul palmei cînd în jurul tău începe zvîrcolirea unei eternități nocturne, fără culoare, fără flori.

Poate că această interpretare a mea nu-i cea adevărată. Poate că totul s-a întîmplat pur și simplu aievea, iar poetul povestește o amintire. Nici în acest caz însă, nu vom putea ocoli nepăsători una dintre cele mai frumoase poezii din literatura noastră. La fel de încifrată ca și înecarea cirezilor agreste.

Luceafărul, nr. 36, 7 sept. 1968, p. 6*

* Între predarea și publicarea prezentei note, a apărut în nr. 7 al revistei *Viața Românească* un articol semnat de Constantin Pavlovici, în care autorul observă aceleași însușiri de statornicire a duhului, în poema *Selim*, calificată drept „fascinantă".

LEONID DIMOV

Diversitate şi accesibilitate

Nimic mai pasionant pentru un istoric literar decît încadrarea taxonomică a reprezentanţilor unei epoci în compartimentele specifice, de el sesizate sau, dimpotrivă, impuse lui prin conturarea unităţilor sistematice încă din perioada lor de viaţă activă. *Junimea*, *Literatorul* s-au impus ca atare oricărui istoric. Micul romantism ori îndrumările spre clasicism sînt compartimente alcătuite de G. Călinescu pentru a cuprinde mai bine, pentru a defini mai limpede suflul literar al vremii. Să reamintim însă, pentru a rămîne la acest mare şi real fantast, capitolele sistematice denumite de G. Călinescu pentru literatura interbelică: „Intimişti", „Modernişti", „Tradiţionalişti", „Ortodoxişti" şi, sugestivă conglomerare, „Dadaişti, Suprarealişti, Ermetici".

Exemple de acest fel pot fi găsite la toţi istoricii literari ai tuturor literaturilor. Cu condiţia ca epocile analizate să fie efervescente, înnoitoare, complexe. Există, desigur, epoci terne, în care diferenţierea curentelor e palidă, ba chiar imposibilă. Ele sînt urmate însă întotdeauna, potrivit unei miraculoase legi de succesiune a etapelor, de perioade deschise, de etape accidentate, pline de priveliştii distincte.

Ne aflăm într-o asemenea etapă. Şi, nu pentru a facilita sarcina istoricului literar, ci pentru a contura net o epocă de istorie literară, delimitarea tendinţelor, închegarea curentelor, limpezirea estetico-programatică a grupărilor literare este infinit necesară. Mi se pare de aceea pernicioasă iritarea înregistrată în zonele de contact ale diferitelor tendinţe literare de la noi, concretizată fie prin persiflarea unor alinieri programatice sau a altora, fie chiar prin îndemnul hotărît la eliminarea unor modalităţi literare din epocă.

„Repetăm", stă scris în *Tribuna* din 29 august, „nici o astfel de non-critică nu trebuie continuată, nici o astfel de non-literatură". Deşi categorică, afirmaţia citată nu este susţinută de o netă definiţie a non-literaturii. Nu ştim cine urmează a fi victima, ni se spune însă limpede că o sacrificare este necesară.

Atunci cînd un interpret literar, fie el un om cumsecade, spune: Nu-mi plac elegiile lui Nichita Stănescu sau prozele lui D. Ţepeneag, el nu-şi depăşeşte prerogativele şi rămîne în limitele bunei credinţe. Cînd însă acelaşi ins declară ritos: Nu avem nevoie de necuvintele lui Nichita Stănescu sau de onirismele lui Ţepeneag (n-am ales aceste două nume la întîmplare, ci pentru a aminti două tendinţe estetic neadiacente din literatura noastră), ne aflăm în faţa unui parlagiu al spiritului.

Nu-i nicidecum cazul cu semnatarul articolului din *Tribuna* care, după ce apreciază talentul lui Ivasiuc, Breban, Preda, conchide: „A restrînge literatura română la un sfert de duzină de scriitori, valabili între două conferinţe ale scriitorilor, înseamnă fără doar şi poate o sărăcire voită a peisajului literelor române." Grigore Beuran, căci el este semnatarul acestor rînduri la care subscriu „cu ochii închişi" (ierte-mi-se onirismul), are o sfîntă dreptate.

Cunoaştem cu toţi fabula lui Menenius Agrippa. Dacă am considera că literatura este un organism, atunci am putea extinde această fabulă asupra tuturor organelor, ajungînd la concluzia că, pentru viaţa normală a organismului, concordia tuturor organelor este o condiţie... vitală. Dar, ca să nu fim răstălmăciţi şi nici să ajungem la o ierarhie neavenită, să alegem organele cele mai de seamă pentru a le echivala curentelor literare. Să spunem deci că e absurdă şi dăunătoare cearta dintre ficat şi inimă, plămîni sau creier. Că toate aceste organe sînt *esenţiale*. Că într-o literatură este esenţial să co-

existe *onirismul* (vechi cît... Visul Maicii Domnului), *realismul* (vechi cît lumea), *psihologismul* (care nici el nu purcede numai de la Dostoievski), *misticismul laic* (cred că nu numai Patristica, ci şi mari efluvii incantatorii din epoci păgîne stau la temelia poeziei lui Ion Alexandru), precum şi numeroase alte *curente* a căror bună vecinătate şi numai ea poate constitui o epocă.

Iar atîta vreme cît nu posedăm o maşină cibernetică în stare a da note în literatură, criteriul valorii trebuie să fie aplicat de noi înşine cu rigurozitate dar şi cu o imensă solicitudine pentru opinia altuia. În orice caz nu trebuie să înlocuim criteriul valorii cu cel al accesibilităţii, de pildă.

Aritmetica poate fi înţeleasă de oricine, fiind predată în şcoli unei vîrste fragede. Ea îşi găseşte utilitatea pînă la adînci bătrîneţe, în tot felul de activităţi: vînzări-cumpărări, excursii, ascensiuni şi chiar numărarea versurilor unui poet.

Ce-aţi zice însă ca la şcolile de surori de caritate să se predea teoria idealurilor sau elevilor din primele clase calculul diferenţial? Să presupunem că moaşele ar înţelege o teorie matematică ultramodernă, iar în clasa I ar învăţa nişte şcolari precoci pentru care produsul dintre derivata funcţiei şi creşterea variabilei sale independente ar fi o operaţie de factura lui 2 x 3. Nici atunci nu vedem la ce le-ar folosi toate aceste nepotrivite tururi de forţă.

După cum nepotrivit ar fi lăutarul care ţi-ar zice la ureche, în toiul unui chefuleţ, sub bolţi de iederă, în loc de „Şi lampa singură s-a stins", *Oul dogmatic* pe o melodie de inimă albastră. Poate că, peste milenii, omenirea are să devină atît de complicată încît versurile lui Ion Barbu vor fi cîntate prin baruri. Pînă atunci însă, subscriu la cele spuse de Marin Sorescu în postfaţa „dificilei" sale cărţi:

„Sînt, prin urmare, pentru luciditate. Pentru independenţa poeziei, păstrarea specificului. Să n-o coborîm la nivelul mediu sau sub-mediu de înţelegere. Aşa cum pentru înţelegerea teoriei relativităţii e nevoie de o pregătire, tot astfel satisfacţia estetică cere efort, cultură, elevaţie spirituală"[1] Să ne înţelegem. Nu sînt împotriva romanţelor şi nici chiar împotriva picturii de gang. Ele reprezintă însă o primă aproximaţie artistică sau neartistică (şi atunci pot fi luate

[1] M. Sorescu, *Tinereţea lui Don Quijote*, Buc., E.T., 1968, p. 151

drept obiect pentru o creaţie artistică superioară). Pe mine mă poate mişca un lup de ghips vîndut în Obor, chiar dacă este de cel mai prost gust, şi-l pot folosi într-un tablou expresionist, dar nu voi putea modela niciodată un astfel de lup de ghips şi nici măcar un lup identic celui din pădure, pe care l-a făcut Dumnezeu o dată pentru totdeauna!

N-am nimic de împărţit cu artistul naturalist care face ce vede. Dar nu pot fi silit să fac o distincţie între produsul lui şi produsul natural, între lupul naturalist şi lupul din pădure (între noi fie vorba, nu ştiu care e mai primejdios). Şi nici nu pot fi silit să văd obiectul, forma, fără a mă întreba asupra legilor care i-au dat naştere, ba chiar, dacă mă încumet, să iau pe undeva locul demiurgului şi să mînuiesc aceste legi pentru a sugera o *formă nouă*.

Or, în măsura în care o creaţie artistică este nouă, adică foloseşte modalităţi necunoscute consumatorului de artă, ea nu poate fi înţeleasă, admirată, aprobată decît dacă patrimoniul estetic al acestuia este echivalent celui acumulat de artist. Kepler a stat deseori la tejgheaua băcăniei tatălui său, dar n-am cunoştinţă de vreun alt tejghetar care să-i fi înţeles legile, necum să le fi descoperit.

Numai că, spre deosebire de disciplinele ştiinţifice, arta nu beneficiază de o pedagogie riguroasă. În ultimă instanţă, ea cere, pentru a fi asimilată de spectator, pasiune şi perseverenţă. Două însuşiri specifice actului de cultură, inclusiv celui artistic. Iar cel care manifestă inapetenţă pentru o carte — n-are decît s-o arunce.

Ceea ce era valabil pentru florile răului de atunci poate fi valabil şi pentru cele de astăzi.

Luceafărul, nr. 40, 5 oct. 1968, p. 6

O modalitate artistică

Discuţie la masa rotundă cu:

LEONID DIMOV
DUMITRU ŢEPENEAG
DANIEL TURCEA
LAURENŢIU ULICI

REDACTOR: Aş începe prin a pune următoarea întrebare: ce reacţie ai cînd ţi se aminteşte definiţia: onirismul e activitatea mentală automată, formată în principal din halucinaţii de ordin vizual, antrenînd reacţii afective motrice, adică delir de vis care nu se confundă niciodată cu visul psihologic?

ŢEPENEAG: Ce fel de definiţie e asta? Cui îi aparţine?

REDACTOR: Am găsit-o într-o carte şi am ales-o — nu dintr-o convingere fermă, ci ca s-o folosesc ca punct de plecare în discuţia noastră.

ULICI: Definiţia ai tras-o, fără îndoială, dintr-o carte de medicină şi ca atare nu intră în discuţia noastră. E ca şi cum ai încerca cu tot dinadinsul să stabileşti o relaţie de *sens* între omonime. Noţiunea de onirism are în medicină un înţeles şi în artă cu totul alt înţeles. Ele se ating, pe un plan foarte general, în măsura în care numitorul lor comun e visul, dar nu se pot cu nici un chip confunda. În medicină termenul exact este de *delir oniric* şi e caracterizat prin apariţia unei stări subcon-

ştiente care începe printr-o deşteptare, adeseori bruscă. Este urmat de o amnezie mai mult sau mai puţin marcată, şi uneori poate lăsa în conştiinţă cîteva „idei" generate de acest delir, aşa-zisele idei post-onirice. În artă, onirismul *evocă* visul ca pe o posibilitate de comunicare, de investigare estetică. De altfel chiar în artă termenul poate avea diferite înţelesuri, sau mai bine zis nuanţe, care ţin întîi de aspectul său superficial, şi apoi de finalitatea lui în cadrul operei de artă.

Se cunoaşte onirismul romanticilor cu *invocarea* visului ca o şansă de a „uita" realitatea curentă pentru o alta, de dincolo, egală în coerenţă cu prima, dar mai puţin mobilă; apoi onirismul suprarealist — la care poate fi oarecum aplicată definiţia dată de Chitic, căci impune dicteul automat...

ŢEPENEAG: Suprarealiştii recomandă o stare de reverie în care subconştientul să se manifeste într-o cît mai mare libertate. Ei nu invocă nici nu evocă visul, ci îl *explorează* în cadrul investigării generale a inconştientului. Iar dicteul automat nu e singura lor metodă.

ULICI: Desigur, eu am simplificat ca în orice clasificare. Ajungem, în sfîrşit, la onirismul literaturii onirice de azi, care e de fapt obiectul discuţiei noastre. Aş sugera deocamdată că cele trei tipuri de onirism în artă (literatură) sînt porţiuni, la nivele deosebite, ale unei aceleiaşi spirale.

ŢEPENEAG: Adică o spirală dialectică: *teză* (oniricul romantic), *antiteză* (oniricul suprarealist) şi *sinteza* lor de astăzi.

Pentru că, se ştie, folosirea visului în literatură nu e ceva nou. Scopul e cel care diferă. Scopul romanticilor e clar că era metafizic, sau, dacă vreţi, gnoseologic: prin vis ei căutau să cunoască o realitate de *dincolo*, o altă realitate. Mai realişti, mai pămînteni, suprarealiştii au căutat să cunoască o realitate *de dincoace*, o realitate psihologică.

DIMOV: Porţiunea de spirală a romanticilor vizează sublimul, ceea ce se răsfrînge şi în scriitura lor grandilocventă, preţioasă.

Şi trebuie să mai spunem că suprarealismul, în calitate de curent literar, se numeşte suprarealism, şi nu onirism, deşi foloseşte în instrumentarul său şi onirismul, în sensul definit de Chitic.

E vorba însă de aşa-numita artă „onirică" ce n-are nimic de-a face cu onirismul tratatelor de medicină psihiatrică. Această artă onirică trebuie să încercăm s-o definim acum.

E dificil şi chiar nedrept să încerci să dai o definiţie a literaturii onirice actuale de la noi, înainte de a delimita patrimoniul acestei literaturi, atît sub aspect istoric (surse, influenţe, perspective), cît şi pe plan competitiv (valoric), în comparaţie cu curentele literare postbelice. Aceasta pentru că procesul de închegare a „tendinţei" onirice în literatura noastră modernă nu numai că nu s-a încheiat, dar înainte chiar de a se desfăşura „din plin" a fost supus unei serii întregi de alterări, mergînd de la suspiciune şi pînă la acuza de epigonism. Şi dacă tot am pronunţat acest cuvînt, trebuie să mai spun o dată, şi nu voi înceta să repet aceasta pînă cînd cuvîntul nu va fi folosit în sfera şi cu conţinutul său firesc, poţi fi epigon al lui Kafka sau Leonid Andreiev, dar poţi tot atît de bine să fii epigon al lui Anatole France sau Mihail Şolohov. De ce să spui că trandafirul care răsare din pîntecul unui elev, la Ţepeneag, seamănă cu... nufărul care ucide, la Boris Vian, şi să nu observi că *Groapa* de Eugen Barbu are acelaşi titlu cu *Groapa* de Kuprin? În ambele cazuri, observaţia ar fi la fel de *ne* la obiect. Şi tot aşa cum Eugen Barbu nu este epigon al lui Kuprin (după părerea mea *Groapa* lui Barbu e mai frumoasă), nici Ţepeneag nu este un epigon al lui Vian. Nici Ţepeneag, nici Barbu nu sînt nişte epigoni, deşi ultimul este un realist, iar celălalt un... oniric.

REDACTOR: Dar să ne întoarcem totuşi la obiectul discuţiei, adică la discriminări... teoretice.

ŢEPENEAG: Cea mai importantă „discriminare" de făcut este vis-à-vis de suprarealism...

ULICI: Într-adevăr, la noi, suprarealismul a creat o serie de prejudecăţi care se răsfrîng asupra onirismului de azi. Se fac confuzii, se amestecă unul cu celălalt. Aş zice că onirismul de astăzi se leagă mai mult de onirismul romantic decît de suprarealism. Care e deosebirea între onirism, ca structură şi modalitate artistică, şi suprarealism? După mine, suprarealismul e, în primul rînd, o chestiune de modalitate, la care un poet poate să ajungă

sau nu — să o *aleagă* sau nu. Mişcarea onirică despre care se vorbeşte la noi e însă o chestiune de *structură*; nu se deschide oricui.

TURCEA: Mergînd pe linia ideii lui Ulici, aş zice că onirismul nu e o metodă, un mod poetic, ci o stare. E vorba de o poezie a stării şi aici e distincţia netă între suprarealism şi onirism. Suprarealismul e un dicteu automatic al cuvintelor, din al căror întîmplător joc reiese sau nu o idee; e însă o aglomerare dezordonată, în timp ce onirismul...

ŢEPENEAG: Onirismul actual, cel estetic...

TURCEA: ...onirismul nostru nu e supus hazardului, fiind o poezie-dicteu al ideii.

ŢEPENEAG: *Onirismul estetic* (nu găsesc alt termen pentru a-l deosebi de cel metafizic, sau mai simplu, filozofic, al romanticilor, ca şi de cel psihologic al suprarealiştilor, puternic influenţaţi de Freud) presupune permanenţa luciditătii care să controleze starea. În acest punct, el este exact contrar teoriei suprarealiste.

DIMOV: Trebuie adăugat că onirismul de astăzi nu fuge de realitate, tinzînd spre sublim, pentru că această metodă „sublimă" de aproximare a visului în literatură nu mai este suficientă astăzi. Niciodată n-am recuzat suprarealismul. Dimpotrivă, am amintit, ori de cîte ori am avut prilejul, că strămoşii literaturii onirice au fost romantismul şi suprarealismul. Este adevărat, atunci cînd vorbeşti de strămoşi, oricît de mult i-ai iubi, nu-i poţi învia. Şi nu oniricii sînt de vină că suprarealismul a încetat să mai existe în calitate de curent literar *prezent* în marea cursă a modernismului.

ŢEPENEAG: Da, de asta îşi dau seama şi suprarealiştii!

DIMOV: Unii, da. De pildă, Virgil Teodorescu, după ce declară că visul face parte din fiinţa noastră întocmai ca rinichii, se ridică împotriva concepţiilor religioase, mistice ale suprarealismului, gîndindu-se desigur la cartea lui Breton, apărută în 1930, *L'Immaculée Conception*, scrisă în colaborare cu Paul Eluard. Demistificînd ivirea Sfîntului Duh, adică tratînd-o ca pe o alegorie, ca pe o invenţie menită să marcheze creaţia, poetul oniric

de astăzi se ridică şi împotriva dicteului automat, a subconştientului descătuşat de creaţie, şi împotriva a ceea ce *Al doilea Manifest al suprarealismului* numeşte drept „ceva mai puternic decît el, care-l aruncă... în nemurire". Forţa demiurgică, relevată mistic în cadrul dicteului automat, este stăpînită, cercetată (desigur tot într-o fracţiune de secundă) şi folosită cu *luciditate* în clipa fără durată a creaţiei. Pentru că poetul oniric nu descrie visul, el nu se lasă stăpînit de halucinaţii ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă, cu atît mai lucidă şi mai desăvîrşită cu cît se apropie mai mult de vis. Şi nu este un paradox în cele spuse, pentru că apropierea este (vai!) asimptotică. Şi nu este un furt pentru că, folosind uneltele demiurgului, poetul oniric primeşte implicit şi un act de proprietate asupra lor.

ŢEPENEAG: Pentru că veni vorba de Virgil Teodorescu, după părerea mea, cel puţin în ultimul timp (şi în ultimul volum!) el este mai degrabă un poet oniric decît unul suprarealist. El s-a eliberat din robia dicteului automat în care încă mai rămîn Gellu Naum sau Vintilă Ivănceanu, sau alţii mai puţin importanţi. Măcar pentru că întrebuinţează deseori o prozodie de tip clasic (ritm, rimă) şi tot se vădeşte că Virgil Teodorescu a dezertat „de facto" din tabăra suprarealistă.

TURCEA: Nu e dezertare acum, e o evoluţie normală.

ŢEPENEAG: Bineînţeles.

REDACTOR: Ar fi interesant de lămurit cum vedeţi, în cadrul onirismului, raportul dintre realitate şi vis. Şi cum se reflectă acest raport în literatura onirică.

TURCEA: Realitatea o percepem axiomatic. Şi în măsura în care realitatea imediată e euclidiană, bazată pe axiome, visul e postulatul şi nu realitatea. Dar visul artei onirice e o construcţie logică şi nu un hazard, deşi se sprijină pe o axiomă mobilă; adică nu lucrează sub imperiul unei axiome neclintite; nu e geometrie construită pe un postulat închistat, ci funcţie de *n* postulate. Mai clar: omul nu mai are sensul dat de Parmenide, nu mai e acea fiinţă unică, neclintită, ci e o construcţie de idei logică, bazată pe o axiomă în continuă evoluţie.

REDACTOR: A planat mult timp şi mai planează încă, deasupra capetelor oniricilor, învinuirea de evazionism. De fapt prin ce vă deosebiţi de arta veritabil evazionistă?

ULICI: Într-adevăr, trebuie făcută o delimitare. Adică să acordăm nişte nuanţe. Să vedem cum şi în ce se leagă mişcarea onirică actuală de realitate. Personal, nu cred în acuzatul evazionism al onirismului.

REDACTOR: S-ar părea că oniricul nu trăieşte o realitate, ci o transformă visceral, neurotic, perceptibilul din realitate devenind o însumare de date care nu pot constitui obiect epistemologic.

DIMOV: E o însumare de date care pot fi integrate în realitate, aceste date constituind *parte integrantă a realităţii*.

REDACTOR: Şi aceasta, pentru că literatura onirică se pretinde analogă realităţii?

DIMOV: Da, analogă, dar nu omoloagă.

ŢEPENEAG: Fiinţa umană e, prin esenţa ei, logică, înzestrată cu luciditate, deci având putinţa de a gîndi asupra ei însăşi. Şi visul, parte integrantă a fiinţei noastre, trebuie privit cu luciditate, adus la luciditate, şi nu luciditatea dizolvată în transa onirică. De aceea, o rădăcină românească a onirismului se află în poezia lui Ion Barbu. În acel Ion Barbu al vizualităţii, al distihului alternativ din cunoscuta strofă din *Timbru*. Nu „foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", poezie simbolist-muzicală şi abstractă, ci „lauda grădinii de îngeri cînd *răsare*/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum", adică o poezie puternic vizuală, în care visul să fie privit nu metaforic, ca un mijloc, ca o sursă de inspiraţie poetică, ci ca o realitate secundă.

ULICI: Mişcarea onirică de astăzi încearcă să se apropie de realitatea zilelor noastre, de actualitate, pe calea acestei a doua realităţi care e visul. Ea nu umblă nici dincolo, în metafizic, nici dincoace de realitatea imediată. Ea are în vedere etapele parcurse pînă în prezent de romantismul oniric şi de suprarealismul oniric, urmăreşte aceste două etape şi le depăşeşte pentru a se apropia şi exprima această realitate a doua, analogă cu cea imediată.

ŢEPENEAG: ... pe care o cunoaşte ca pe un loc geometric.

REDACTOR: Onirismul a fost acuzat, mai ales în proză dar şi în poezie, că ar cultiva şi s-ar face expresia unui automatism în afara logicii. De aceea mulţi l-au confundat cu suprarealismul.

ULICI: Onirismul lucrează cu logica simbolică; el nu trebuie privit prin normele logicii formale. Trebuie să ne apropiem de mişcarea onirică cu nişte lentile simbolice. Automatismul gestic şi psihologic a căpătat cu timpul un caracter de inexorabil — de aceea ne mirăm cînd găsim în literatură o mişcare care nu coincide cu mişcarea noastră obişnuită. Gesturile noastre diurne se dovedesc, la cea mai elementară analiză, drept automatisme, dar automatisme omologate şi legiferate prin logica formală. Automatismul din vis e aparent şi e aparent numai vis-à-vis de automatismul realităţii noastre de toate zilele, dar judecate faţă în faţă se va vedea că automatismul cel mai încrîncenat, pentru că nu e pur, e cel real.

ŢEPENEAG: Legea „cauzei şi a efectului", bazată pe logica formală, aristotelică e „suspectată" în ultimul timp şi în unele domenii ale ştiinţei; ea a fost mult timp proclamată drept lege fundamentală a naraţiunii epice şi chiar şi în poezia de pînă la suprarealism n-o puteai încălca de-a dreptul, ci doar pe calea vicleană a metaforei. Pînă şi în povestirea fantastică tradiţională, de tip romantic, se simţea nevoia unei explicaţii; de aceea, deseori, se recurge la supranatural, textul întreg primind o lumină mistică sau magică. Miracolul fiind o încălcare a legii, deci o excepţie, ţinea şi el seama, la un mod implicit, de lege. În onirismul actual cauza poate dispărea, din simpla voinţă a autorului. Cauzalitatea este înlocuită cu simpla consecuţie: unui fapt (A) îi urmează un altul (B sau C sau D) dintr-o necesitate pur estetică; astfel, elementele componente nu se supun decît structurii generate *treptat* de ele însele — deci unei *logici interne*. Ca în vis, dar şi ca în viaţă. Romancierul care încearcă, naiv, să aplice schematic — dar poate altfel? — sfînta lege a cauzalităţii nu exprimă chiar atît de fidel realitatea.

TURCEA: Şi atunci, acceptînd visul ca pe o rigoare, cu evidenţă proprie, neraportată în afară, cuvintele care încifrează această stare capătă o proprietate în plus — acea proprietate care în fizica

modernă se numeşte *corpuscul-undă* —, devin relative şi prin relativitatea lor fragmentul este contaminat de totalitate.
Cuvîntul devine astfel exponentul unei serii de flux calitativ care comprimă sensibilul şi idealul.
Golurile dintre cuvinte, *undele*, suspensia vorbirii, devin atît de importante încît ele construiesc cuvintele.
Şi astfel restituie cuvîntului elementaritatea şi originea sa. Este scos din tipare şi poate evolua din nou fără rigiditate, atonal, polifonic, monodic, incantatoriu. Iată deci...

REDACTOR: Validitatea unei modalităţi opozabile cu aşa-zisul „realism" supracotat „veşnic şi mustos" constă în faptul că ceea ce era considerat esenţă devine abrupt atribut al formei de exprimare, iar noua esenţă cere cu necesitate altă punere în formă. Punere în formă care respinge forma modalităţii depăşite, catalogînd-o formalism, schematism etc.

ULICI: Mişcarea onirică actuală şi-a dat seama că eul artistic trebuie să ţină seama de relaţiile eului empiric. De aceea, onirismul actual încearcă să distingă între euri, punîndu-le în paralel. Onirismul estetic alege visul ca pe o realitate indiferentă la relaţiile eului empiric. În vis nu mai există o interdependenţă, o determinare. Eul artistic îşi găseşte materia într-un eu empiric al visului; acest *alt* eu empiric este însă lipsit de impurităţile eului empiric din viaţa de toate zilele. Visul exclude compartimentările impuse din exterior, individul se găseşte nu în structura de „mască" a eului empiric, ci fără mască, deci esenţializat, iar eului artistic nu-i mai rămîne decît să-l interpreteze pe eul empiric pur. Asta ar fi deci diferenţa specifică faţă de alte mişcări literare care fac raportări de euri şi e ca un filtru care alungă impurităţile din eul artistic, ajungînd la o realitate pură. Cu alte cuvinte, poezia-existenţă e specifică literaturii onirice.

REDACTOR: Pentru că Ţepeneag vorbea de poezia lui Ion Barbu...

ŢEPENEAG: O latură a ei...

REDACTOR: ... ca despre o „rădăcină românească" a onirismului, care ar fi celelalte rădăcini autohtone?

ŢEPENEAG: Postumele lui Eminescu, atît de pertinent analizate de Ioan Negoiţescu, mai ales acel poem care e *Miradoniz*: precum

şi proza lui Eminescu, care prezintă alături de elementele fantastice cu substrat filozofic, obişnuite la romantici, şi elemente onirice nu îndeajuns de studiate pînă acum. Şi apoi, bineînţeles, suprarealismul românesc, perfect sincronizat cu cel european. Să nu-l uităm nici pe Urmuz...

DIMOV: Problema e mai complicată şi mai vastă, depăşeşte limitele acestei mese rotunde. Căci se poate vorbi de o adevărată intricare a elementului oniric în poezia românească, în arta românească în ceea ce are ea specific. Astfel, de la aşa-numitele „medievalităţi întîrziate" — cum le spunea George Călinescu *Alixăndriei*, *Isopiei*, *Viselor* de Panaghie şi altor traduceri care au circulat la începuturile culturii româneşti — de la nostalgia edenică a depărtărilor din cromatica şi perspectiva frescelor mînăstireşti, trecînd prin Dimitrie Cantemir şi prin clătinarea catargelor eminesciene, ajungem, parcurgînd etape nete, la Mateiu Caragiale, la Gheorghe Magheru şi Ţuculescu (i-am omis pe Anton Pann, Ion Barbu şi pe alţii), la literatura onirică de astăzi, pe care o putem privi ca pe o etapă prefigurată de o întreagă serie de momente literare şi artistice anterioare, specifice. Dar această problemă de istorie literară este prea vastă pentru a putea fi epuizată aici.

ŢEPENEAG: Se pot observa relaţii de adiacenţă şi cu expresionismul de tip traklian sau, mai viabil, şi de fapt extracategorial (adică dînd deja naştere unei alte categorii estetice, autonome) de tip kafkian, din păcate puţin cultivat în literatura noastră. Există înrudiri, mai ales de tehnică, de pildă proiectarea hiperbolică a unui sentiment sau a unei idei care astfel se obiectualizează, devin vizibile. Ca şi în vis, unde totul este văzut, chiar şi gîndul; iar senzaţia de ubicuitate duce pînă la urmă la dispariţia eului. De aici, caracterul non-liric al onirismului.

Aş îndrăzni să trag cîteva concluzii — chiar dacă am să repet, uneori chiar şi în formulare (*perseverare diabolicum est*!), unele idei exprimate şi cu altă ocazie. În primul rînd, pentru onirismul estetic, visul nu este doar o sursă, ci un criteriu, „un model legiuitor". În opoziţie cu suprarealismul, onirismul refuză dicteul automat, sclavia inconştientului şi a incoerenţei,

cultivînd totuşi ambiguitatea — dar lucid şi riguros calculată. Ambiţia literaturii onirice este o dublă negare: o negare structurală şi de metodă a suprarealismului, şi una formală, de scriitură, dar nu mai puţin categorică a fantasticului romantic.

Onirismul estetic, văzut categorial (deci la un mod ideal), se opune liricului metaforizant, dar şi epicului bazat pe simpla cauzalitate, pe logica formală, aristotelică.

Literatura onirică e o literatură a spaţiului şi timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omologă, ci *analogă* lumii obişnuite. E o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei, chiar dacă şi-a ales drept criteriu un fenomen iraţional — visul.

Discuţie realizată de PAUL CORNEL CHITIC
Amfiteatru, nr. 36, nov. 1968.

LEONID DIMOV

De veghe printre cuvinte

„Mă aflam pe o terasă de pierdere". Aşa începe cartea lui Nichita Stănescu, închinată — chipurile — eresului ptolemeic. În realitate, poetul îşi exprimă uimirea şi dezaprobarea faţă de probabilitate. Din cele *n* soluţii posibile numai una se întîmplă, deşi, poate, nu-i cea adevărată sau nu-i reală în altă parte, nu-i universală. „Dar firile lipsite de timp, au lăsat pămîntul în mijlocul universului şi asta e bine, pentru că acesta e adevărul". Dar deodată se arată Georg Cantor (poate în cea mai frumoasă poezie din volum) matematicianul cu cele şi mai frumoase şi mai gratuite teoreme (nu-i cazul desigur să le comentăm aici):

„Vai mie... după ce am dat trezie punctelor... iată, acum eu însumi dacă mai pot să mă arăt în vis vreunuia care doarme!..."

Speriat, poetul îl întreabă: „Cum, dorm?" „Da, îi răspunde matematicianul, dormi!" Ei bine, urmează nişte cosmogonice cîntece de leagăn, cu antiteticul refren: Să nu dormi! — deşi, cu mult înainte poetul recunoştea, în aceste fermecătoare versuri blagiene: „Şi din treaz devin netreaz şi adorm în somn într-una ca fîntîna sub găleată sfărîmînd în sine luna."

Nichita Stănescu e un poet temerar. Arsenalul poeziei sale e plin cu arme, scuturi, peceţi, însemne, mă rog, cu tot ce e de trebuinţă. El le lasă însă de-o parte — întotdeauna la îndemînă, dar de-o parte — şi, dezarmat, cu mîinile goale, avînd în minte, limpede, limita descoperirilor omeneşti actuale (deplasarea spre roşu, reînvierea relativistă a geocentrismului, liberul arbitru al electronului, luciditatea numerelor în ansambluri etc.) porneşte înainte în aburul lăptos al unei cosmice şi paradoxale stări de veghe, „o veghe gravidă de lucrurile lumii".

De ce rămîne poetul de veghe? Ca să rămînă pur şi simplu. Altminteri, în somn, fiinţa lui inclusă ar putea fi recombinată, transformată în altcineva. „Să nu adormi, cine ştie dacă ne vom trezi şi unde şi cînd ne vom trezi şi-n care trup..." Dar, toate străduinţele poetului de a sta de veghe sînt secundare deoarece veghea lui se desfăşoară înlăuntrul unui vis, deoarece „ca să te îndoieşti de linia dreaptă trebuie să ştii mai întîi din cîte puncte e făcută". Or, acest lucru nu-i cu putinţă. Şi atunci, în oroarea sa faţă de curbură poetul face apologia eresului, a modului cum nu sîntem, cum nu vom fi, deci cum ar fi mai bine, cum ar fi trebuit să fim. E în acest vis treaz un dor. Dar nu un dor de idei care sînt prezente mereu, ci un dor de lucruri. „O, niciodată, niciodată nu mi-a fost dor de vreo idee... mi-e dor de cuie şi de scînduri". Dar nu de lucrurile reale care, în ultimă instanţă, adică în sistemul de conexiune universală sînt simple forme dure incluse-n geluri noi („... iată-mă, împing femurul într-un tunel de carne seacă") ci lucrurile dezvecinate prin... sinestezii: ochi răcit în lună, trunchi de chiparos, aerburg, cercburg, doar apa, nu! pentru că apa anulează sinestezia, anulează începuturile acelui vis care este întreaga carte a lui Nichita Stănescu scrisă întru lauda ereticului Ptolemeu. Visul unei tipsii planetare, asemeni unei scînduri groase, giruetînd aleatoriu dar sub mînarea paserilor dresate, ca un dans în cinstea divinei Aleph, cardinala cifră însemnînd puterea unei mulţimi.

Dar expansiunea, principiul director care desparte stelele între ele şi unghiile de degete, deviind totul spre linia roşie a spectrului, destrămînd formele şi conţinuturile, redînd punctului gloria dinainte cuvenită, îl face să se tot trezească din vis cuprins fiind de fel de fel de scîrbe: „ce scîrbă poate să-mi fie, trăgînd lozuri după lozuri la

loteria femurelor", „scîrba de a te îneca", „scîrba de a intra în limitare" şi, cu deosebire, „scîrba de cei care-şi fac arc dintr-o femeie pe care nu o ştiu şi n-au văzut-o niciodată". Femeia generală, imperativ clamată „iubito!" cu ultima literă — cerc, impas, nefiinţă.

Marea zbatere a lui Nichita Stănescu de a se „lepăda de cuvinte", cum spunea Arghezi, ba chiar de litere, de foneme, este poate drumul cel mai direct care duce la poezie. Cel mai direct dar şi cel mai cumplit, mai costisitor. Ne bucurăm de aceea că poetul foloseşte verbul la trecut atunci cînd anunţă: „Mă aflam pe o terasă de pierdere."

Luceafărul, nr. 49, 7 dec. 1968, p. 3, 7.

LEONID DIMOV

Luminiş şi poezie

De cîte ori a nimerit într-un infundibul, orice fiinţă a încercat să iasă din el. Obscura pădure a lui Dante e străbătută, chiar dacă la capăt se află Infernul. Niciodată un tunel n-a fost considerat o peşteră. Iată deci, şi această fiinţă monstruoasă, care e gîndirea omenească, aflată în tunelul dintre viaţă şi moarte, caută să ajungă la lumină, sau mai bine zis la luminişul străvezit departe la capătul coridorului. Nu întîmplător, cînd încearcă să prelungească viaţa filozofiei, Martin Heidegger se întemeiază pe analiza aparent-filologică a cuvîntului german *Waldlichtung*.

„Ceea ce este *Waldlichtung*, luminişul silvestru, se înţelege prin contrast cu desimea compactă a pădurii, care în germana mai veche este numită *Dickung*. Substantivul *Lichtung* ne trimite la verbul *lichten*. Adjectivul *licht* este acelaşi cuvînt ca *leicht* (uşor). *Etwas lichten* înseamnă: a face ca un lucru să devină mai uşor, a-l face să fie deschis şi liber, de pildă a degaja pădurea într-un loc, a o desărcina de arbori. Spaţiul liber ivit astfel este acea *Lichtung* (luminişul). (Heidegger, „Sfîrşitul filozofiei şi sarcina gîndirii", citat din volumul *Kierkegaard vivant*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 190-191).

Luminiş. Lumină. Claritate, străvezime spontană în desimea verde-neagră a codrului. Lumină şi uşurinţă. Dar o lumină invitată nu o lumină proprie luminişului. „Lumina poate vizita *Lichtung*-ul în ce are acesta deschis, îngăduind clar-obscurului să joace acolo. Dar niciodată" — continuă Heidegger — „nu este lumina aceea care creează deschisul luminişului. Dimpotrivă, ea, lumina, presupune luminişul" (*Ibid.*). Este ca şi cum cerul ar avea un orificiu prin care pătrunde soarele.

Nu mi se pare — deşi n-am dreptate — prea lung jocul meu în jurul citatului din Heidegger. Pentru că, în realitate, nu vreau decît să amintesc că între Deschis, Lumină şi Uşurinţă (lesniciozitate) există o conexiune precisă care, atunci cînd capătă pecetea realului, devine artă.

Iată-l pe Zarathustra, copleşit de melancolia serii şi de întunecimea pădurii, ajuns într-un luminiş, unde dansează nişte fete care se opresc la vederea lui. Ce le spune bătrînul mag?

„Nu vă opriţi din joc, fermecătoare copile!

...Eu sînt, fără îndoială, o pădure cu arbori întunecaţi; dar cel care n-are teamă de întunecimile mele, va găsi grădini de trandafiri la umbra chiparoşilor mei" (Fr. Nietzsche, „Also sprach Zarathustra", *Nietzsches Werke*, bd. 6, Kröner, Leipzig, 1910, 156).

Din nou deci: Deschidere, Luminiş, Alegreţă. Nietzsche şi-a dat seama de faptul că filozofiei i se apropie sfîrşitul. El a fost, de altfel, un filozof dublat de un poet. Ca să prefigureze tocmai această posibilitate a străvechii discipline, de a supravieţui. De a se deschide într-un luminiş, acela al artei, care să confere actului gnostic subţirimea, lesniciozitatea necesară pătrunderii mai departe, în pădurea din ce în ce mai deasă. Şi tot aşa, din luminiş în luminiş, pînă la lizieră. De la Heidegger la Nietzsche, de la Nietzsche la Chrétien de Troyes, pentru a derula drumul:

Et trovai un chemin a destre
Parmi une forêt espesse.
Moult i ot voie felenesse
De ronces et d'espines plainne;
A quelqu'ennui, a quelque painne
Ting cele voie et cel sentier
A bien pres tot le jour entier.

M'en alai chevauchant ainsi
Tant que la foret issi,
Et ce fut en Brocéliande.*

Trei păduri, trei luminişuri, o singură lumină însă, care le vizitează: aceea a poeziei, a actului exploziv cu care arta pătrunde în domeniul cunoaşterii.

„În acest context", pentru a reveni la Heidegger, „gîndirea va reuşi poate într-o zi să nu clipească în faţa ei însăşi, ci să se întrebe, în cele din urmă, dacă liberul Luminiş al Deschisului nu va deveni tocmai el priveliştea în care amploarea spaţiului şi orizonturile timpului, precum şi tot ceea ce se prezintă şi absentează în ele, sînt conţinute şi culese" (*op. cit.*).

Înstrăinată de funcţia ei esenţială, aceea de a arunca o punte între cunoaştere şi revelaţie, poezia îşi reia în secolul nostru rolul cuvenit în epistemologie. Şi aceasta nu numaidecît sub specia iraţionalismului. Pentru că, aşa precum explicaţia fenomenelor fizice a ieşit de după paravanele clasice, pătrunzînd în luminişurile cuantice, tot astfel, domeniul raţiunii se extinde, erodînd cu tot mai mare tenacitate promontoriul iraţionalului. Acest fenomen se vădeşte cu precădere în artă astăzi ca şi în trecut.

România literară, nr. 10, 12 dec. 1968, p. 15.

* La dreapta, drum găsii, ducînd/ Prin codru des, îmbietor./ Dar vai, ce drum înşelător,/ Numai scaieţi şi mărăcini:/ Cu cît necaz şi mare chin/ Pe-acea cărare osîrdii/ Mergînd aproape-ntreaga zi./ Şi-atît am mers şi-am călărit,/ Pîn-ce din codru am ieşit,/ Văzîndu-mă-n Brocelianda (CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le chevalier au lion*).

DUMITRU ŢEPENEAG

Ambiţiile muzicale ale prozei

Dintre toate artele, cea mai apropiată de muzică este, după cum se ştie, literatura; amîndouă sînt arte temporale, structuri liniare ale căror elemente nu sînt date toate de la început, simultan, ca în pictură, ci pe rînd. Şi muzica şi literatura *devin*, pentru că au durată, timp şi nu spaţiu. Şi una şi cealaltă sînt mediate, comunicate printr-o serie de semne care trebuie citite, interpretate — nu se oferă simţurilor direct ca artele spaţiale. Ba mai mult, aparent, amîndouă sînt alcătuite dintr-o aceeaşi materie, din sunete; amîndouă par să presupună o transcendenţă, un *ceva* dincolo de semnele cu care sînt notate sunetele şi fonemele. Dincolo de semnificant cauţi întotdeauna un semnificat, dar dacă în literatură operaţia e, în bună parte, îndreptăţită (dar poezia?), în muzică îţi dai numaidecît seama că e inutilă. Muzica nu semnifică, ea exprimă, iar sensul exprimat e desigur imanent expresiei, formei pe care o ia expresia în mişcarea ei neîncetată. Aici atingem punctul esenţial al similitudinilor: şi muzica şi literatura presupun mişcarea, ele însele sînt *mişcare*. De aceea ele pot fi gîndite şi spaţial, mişcarea fiind singura noţiune unde ideea de spaţiu şi ideea de timp

sînt interferente, şi pot fi percepute împreună. De asta se şi poate vorbi de construcţia unei opere muzicale sau literare.

În muzică, fireşte, rigoarea formală e mult mai mare, e maximă. În literatură, poezia lirică — demnă fiică a muzicii — s-a impus încă de mult printr-o rigoare a formei care-i dădea concentrare şi forţă de expresie. Proza era prozaică. Pe urmă raporturile au început să se mai schimbe: poezia, după o perioadă de mare fervoare muzicală — simbolismul, Verlaine —, s-a răzvrătit împotriva chingilor prozodice, iar proza, într-un proces invers, a căutat modalităţi de construcţie cît mai riguroase. Ce-i drept, proza (să zicem, romanul) dispune de un spaţiu (durată) mai mare, ca să se poată manifesta polifonic. Romanul lui Huxley *Punct, contrapunct* a fost însă mai mult o sugestie decît o reuşită: vocile care se încrucişau în ţesătura de sensuri a romanului nu se supuneau şi unei rigori a semnificantului. La fel de zadarnice au fost şi ambiţiile lui Gide. „Ceea ce vreau să fac", spunea el, „e un fel de artă a fugii. Şi nu văd de ce un lucru care a fost cu putinţă în muzică să nu fie cu putinţă şi în literatură?" Motivul e simplu: literatura semnifică, iar sensurile din spatele fiecărui cuvînt nu sînt percepute cu o intensitate egală, ca sunetele dintr-o compoziţie muzicală.

Încercările au continuat, deşi mai modest. S-a folosit leitmotivul, apoi tema care revine în aceeaşi structură sintagmatică sau cu unele variaţiuni. În *Labirintul* lui Robbe-Grillet, ambiţia de construcţie muzicală este vădită atît global, pe toată durata romanului (teme cu variaţiuni), cît şi parţial, în frază, prin alternativitatea substantivelor sau prin seriile enumerative care creează un ritm caracteristic. S-a încercat în proza actuală şi aplicarea schemei fugii sau chiar a aceleia de sonată în patru părţi. „Vocile" sînt, în acest caz, fraze sau grupuri de fraze care se urmăresc, transformîndu-se pe alocuri, sintactic, nu şi semantic, ceea ce sărăceşte mult semnificaţia care se încheagă cu chiu cu vai dincolo de rigoarea strălucitoare a formei.

România literară, nr. 10, 12 dec. 1968, p. 29.

DUMITRU ŢEPENEAG

Ipostaze ale romanului actual

Anul acesta au apărut mai multe romane excelente, n–are rost să le înşir, şi aş vrea, fără a stabili nici un fel de scară valorică, doar să consemnez unele idei ivite la lectura cîtorva dintre ele.

◆

Cu opintirea cu care întorci în loc o căruţă apucînd–o de oişte, Fănuş Neagu a scris un roman despre ţărani altfel decît s–a scris pînă acum. Un roman al patimilor!

Tematic vorbind, romanul lui Fănuş Neagu e un roman al dezrădăcinării, al smulgerii ţăranului din vatra sa. Înşelaţi de vechilul unui moşier, ţăranii dintr–un sat de lîngă Dunăre sînt siliţi să–şi mute gospodăriile în Dobrogea. Asta s–a întîmplat înainte de război. Apoi războiul îi mai împrăştie o dată. Prima parte a romanului e relatarea încercărilor acestor dezmoşteniţi de a–şi regăsi vetrele. Pricina nenorocirii lor le e cunoscută, ei ştiu pe cine trebuie să urască, pot nădăjdui să se răzbune şi chiar se răzbună, unii. Dar după aceea? Pătimirile ţăranilor, ale acestor Mohreni care au rămas aceiaşi, cu toate vicisitudinile, sînt de o simetrie simbolică.

Ei nu se pot opune pentru că nu ştiu împotriva cui să se opună, pricina nenorocirii lor nu poate fi individualizată, localizată.

Totul e misterios, are ceva de ritual, e parcă un blestem care nu se termină decît prin moarte. Şi totuşi speranţa rămîne, căci suferinţele preced naşterea. Patimile anunţă Învierea.

Aşadar, un punct de pornire dureros de real care ar fi trebuit să dea un roman realist-naturalist pe linia Liviu Rebreanu — Marin Preda, cu o desfăşurare într-un moment istoric destul de recent şi care a mai apărut oglindit în literatura noastră postbelică. Pasionant, pentru mine, a fost să urmăresc în ce măsură Fănuş Neagu reuşeşte să respecte verosimilitatea, această lege necruţătoare în cadrul realismului, şi ale cărei victime formează o întreagă literatură, a falsului realism. Şi, într-adevăr, miracolul s-a săvîrşit! În tot romanul nu e nici măcar un rînd care să sune fals. Sigur, îmi vine greu să fac un clasament al verosimilităţii; trebuie totuşi să remarc, pentru că mi-am propus să fiu absolut sincer, că şi *Intrusul* lui Marin Preda şi chiar şi *Animale bolnave* al lui Nicolae Breban (în acele părţi care se supun unei estetici realiste) au unele mici slăbiciuni în ce priveşte verosimilitatea.

Îngerul a strigat se vede că a fost scris cu o mare încrîncenare, de un om cu o vitalitate debordantă. Aşa că era normal să depăşească, estetic vorbind, realismul, dobîndind pecetea unui vizionarism rar în literatura noastră. Şi iată că dincolo de adevărurile strigate în romanul acesta, ceea ce m-a pasionat a fost şi felul în care, treptat, naraţiunea capătă un caracter expresionist. Este atîta ardere, atîta patimă în autor, încît, pe nesimţite, Fănuş Neagu devine însuşi Ion Mohreanu, sau, mai exact, redevine. De aici nevoia folosirii tot mai frecvente a povestirii la persoana I, violenţa adjectivelor, scrîşnirea verbelor. Natura însăşi e transformată în funcţie de starea sufletească a personajelor. Paginile au o densitate insuportabilă uneori, aglomerarea de imagini, de gesturi observate realist, adică exact, amănunţit, dar transfigurate nu numai prin comentariul liric (cum se întîmpla în cele mai multe dintre nuvele), ci chiar prin îngrămădirea lor, duce la adevărate explozii de sensuri: ca să nu mai vorbim de marile simboluri care îşi aruncă lumina neîncetat şi totuşi fără ostentaţie. Chiar felul în care este construit romanul — Mohreanu devine personajul principal, totul e văzut prin ochii lui şi nu de un

observator „imparţial" — indică depăşirea realismului. Dar este o depăşire care se petrece treptat şi e receptată pe de-a-ntregul abia după încheierea lecturii; astfel, pe porţiuni, realitatea istorică poate fi uşor recunoscută, şi încă la un mod absolut verosimil, aşa cum spuneam.

Fănuş Neagu a reuşit pe deplin. A reuşit să se facă *crezut* în amîndouă privinţele: şi istoric şi artistic.

◆

Am citit ultima carte a lui Breban, pe nerăsuflate, atras mai puţin de enigma poliţistă de acolo, cît de o alta, pentru mine mai seducătoare, aceea a unui personaj. E vorba de Paul. Un prinţ Mîşkin mitoman, cum spunea Matei Călinescu — prilej de reflecţii şi de subtile consideraţii în jurul cuplului dialectic adevăr şi minciună. Pe mine m-a interesat şi dintr-un alt punct de vedere, acela, mai complicat, al relaţiei dintre autor şi personaj. Încercam mai demult, într-un scurt eseu publicat în *Viaţa Românească*, să schiţez o prea sumară istorie a acestui raport hotărîtor pentru soarta romanului. Concluzia era mai degrabă pesimistă: căpătîndu-şi independenţa, personajele romanului modern tind, prin anonimizare, să se estompeze pînă la dispariţie, să se descompună în simple gesturi mai mult sau mai puţin stereotipe. Mă gîndeam la o soluţie formulată atunci prea grăbit, aforistic: relaţia dintre autor şi personajul său să fie analogă aceleia dintre regizor şi actor, adică o complicitate care să se prelungească şi pe scenă, în ciuda privirilor bănuitoare ale spectatorului. În cazul acesta, pînă la urmă ar fi fost atras în această complicitate şi spectatorul, vreau să spun cititorul, dar pentru ca acest soi de *happening* pe hîrtie să reuşească, multe prejudecăţi ar fi trebuit să cadă. Breban se pare că a întrevăzut şi o altă soluţie, foarte interesantă. Cu ajutorul lui Paul, autorul însuşi se strecoară pe scenă, dar nu ca un comentator decameronic sau proustian, şi nici printr-un fals autobiografic, de pildă ca la Th. Mann, ci, într-un fel, mai subtil.

De observat că Paul participă la toate momentele decisive ale desfăşurării epice, dar parcă în vis, fără să influenţeze cu nimic acţiunea, implacabilă ca un destin. El ştie totul (ca şi autorul!), chiar

şi cele mai mărunte detalii, e un martor aproape ubicuu, şi totuşi nu intervine niciodată, nu *poate* interveni. Şi asta pentru simplul motiv că Paul vine de altundeva, el nu e de acolo, e un intrus. De aceea n-are nici o putere, pare slab chiar şi la minte, e şovăitor, lipsit de siguranţa de marionete a celorlalte personaje. El este în realitatea romanului ca Iona în burta chitului. (Sau poate că tocmai invers!)

Putea să lipsească Paul? Sigur, şi atunci romanul ar fi fost un bun roman poliţist, cu destul de pătrunzătoare observaţii psihologice. Dar i-ar fi lipsit transfigurarea, aburul metafizic care coboară peste pagini.

Paul vine şi aduce starea de graţie poetică şi fiorul care sporeşte atenţia şi mai ales puterea de acuitate a cititorului: ochii acestuia încep să pătrundă subtextul, să înţeleagă ţesătura de sensuri care se formează sub întîmplările, sub gesturile personajelor.

Paul nu are destin, simţi că e liber, mai puternic decît realitatea (chiar dacă se lasă înghiţit de ea), depăşind-o, scăpîndu-i.

Paul e chiar autorul, modificat de însăşi opera sa, e acel Breban care mă interesează şi singurul care va supravieţui, căci celălalt — vai! — e un biet muritor ca oricare altul.

◆

Sorin Titel nu se teme de anonimizarea personajelor sale. Şi de fapt nu-l interesează nici libertatea lor. Ca să fii liber trebuie, în primul rînd, să exişti. Umbrele din Infernul anticilor nu-şi puneau problema libertăţii. La fel ajung şi personajele din ultimul roman al lui Sorin Titel — *Dejunul pe iarbă* (nefericit titlu!); umbre sfioase, fără chip, simple contururi, pure ca nişte sunete. Ele nu au destin, sau mai exact l-au avut cîndva. De trăit, au trăit altădată, parcă în strămoşii lor. Atunci au iubit, au suferit şi s-au bucurat, au fost la război şi au făcut copii care, la rîndul lor, s-au născut, au trecut prin viaţă şi au murit. Primul capitol, cu funcţie de prolog, ca o preistorie a cărţii, colcăie de oameni şi de întîmplări, de gesturi mărunte şi fapte grozave. Pe spaţiul a numai 15 pagini se încrucişează zeci de destine, sînt rezumate vieţile a mai multe generaţii de Ane şi de Simioni — anonimizarea se anunţă încă de acum, prin stereotipia numelor —, este condensată acolo materia unui roman în mai multe

volume, dar un roman tradiţionalist pe care Sorin Titel refuză să-l scrie. „Ar urma probabil acum descrierea nopţii în care, în sfîrşit, eroul se naşte (aşa cum se întîmplă în frumoasele cărţi de altădată, cărţi în care eroul vine pe lume pe la pagina 97 sau 98. Acele cărţi în care se notează cu multă precizie ascuţimea primului ţipăt scos de erou, descriindu-se după aceea mîinile generoase ale moaşei comunale, sau ale unei vecine chemate în grabă, ridicînd cu pricepere...)".

Şi totuşi personajul se naşte, dar mai mult din necesităţi de polemică estetică, iar autorul încearcă — *ştiind dinainte că e zadarnic* — să-şi salveze personajul prin memorie, dăruindu-i propria sa copilărie, iar cititorului splendida iluzie a regăsirii timpului pierdut. Înfrigurată scotocire a trecutului pentru a nu găsi decît imagini, minunate, evanescente imagini. Şi de fapt, ce s-a întîmplat? Desigur, s-a născut, a avut o copilărie, „pentru o scurtă vreme iluzia că se află în centrul acestui pămînt primitor", a pierdut-o, şi deodată se trezeşte „într-o cameră de hotel ca oricare alta". A ajuns în prezent, romanul abia trebuie să înceapă şi personajul dispare. De acum încolo nu va mai fi decît un *ochi* care înregistrează tot imagini, dar imagini prezente, deci neutre, fără aura celor din amintire. Personajul devine un *el*, alături de care apare o *ea*, apoi ea dispare, iar ceilalţi sînt dincolo, în afara lui, pe stradă, în prăvălii, în casele lor, ca într-un film fără început şi fără sfîrşit, străini şi lipsiţi de orice interioritate, ca şi obiectele din jurul lor. Pînă la urmă nu mai există nici autor, nici personaje, ci numai imagini care se derulează fără un sens precis.

Romanul lui Sorin Titel este de fapt descrierea (cu paranteze polemice uneori, duios ironice alteori) a acestei aventuri destul de stranii, dacă stai să te gîndeşti: scrierea unui roman, a unei istorii posibile, sau măcar imaginabile. Dar lucrurile sînt şi mai complicate, căci autorul ajunge la concluzia că istoria nu există, prezentul nu se poate spune. Ce se poate spune e numai ce ştii din auzite, din cele povestite de alţii, întîmplate demult şi apărînd ca o mitologie, şi amintirile, copilăria, rămasă undeva în urmă, ca un vis. Prezentul nu poate fi decît privit, nu istorisit, şi atunci înseamnă că personajul nu poate evolua, nu poate avea o istorie.

Cartea lui Sorin Titel e o adevărată demonstraţie estetică: de la densele nuclee epice din primul capitol, o continuă expansiune, mişcare centrifugală, o fugă pînă în prezent unde personajele se dizolvă, ajung nişte umbre şi dispar înlocuite de obiectele, *văzute*, din jur.

Suferind de luciditate şi de ambiţia modernităţii, cît de departe este Sorin Titel de naturaleţea nepăsătoare a lui Fănuş Neagu, de încrederea acestuia în povestire, de forţa şi tenacitatea lui Breban de a-şi mulţumi toţi cititorii, cît de firav pare el faţă de musculatura acestor atleţi ai romanului. Şi totuşi, în conştiinţa estetică a literaturii actuale, acest anti-roman de numai o sută de pagini îşi va avea ecoul său distinct.

România literară, nr. 11, 19 dec. 1968, p. 8

LEONID DIMOV

Debut şi maturitate

Se spune că atunci cînd duci la ureche un ghioc, auzi murmurul mării. Adică, din totalitatea apelor rămîne doar un sunet nostalgic captat de conca spovedită. Tot astfel, dacă deschizi cartea de debut a unui poet şi-ţi încordezi bine „auzul", poţi distinge uneori „foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare". Depinde, desigur, şi de ureche. De aici şi proverbul cu gusturile, de aici şi necesitatea diversităţii de stiluri. Dar depinde mai ales de gradul de sinceritate şi de maturitate al poeziei. Rari sînt creatorii care irump total de la început, ca Rimbaud, sau care au răbdarea să aştepte, ca Arghezi, pînă cînd cîntecul lor devine „încăpător". Şi totuşi cred că, în acest an, am auzit de trei ori foşnirea amintită.

Pentru prima oară (şi cel mai limpede) atunci cînd Sorin Mărculescu ne-a îndemnat să cunoaştem jocurile fugitivului şi să zburăm „alături de zeii taciturni/ contemplînd strada şi pîndind/ metamorfozele oamenilor familiari/ în zburătoare". Dacă poezia *Metamorfoze* nu e cea mai de seamă din volumul *Cartea Nunţilor*, ea se impune totuşi a fi folosită drept punct de plecare pentru definirea unei poezii somptuoase, evoluţionis-

te, pline de o albă matitate paleontologică, dar avînd incrustate în reţeaua imagistică nenumărate duioşii de toate calibrele, consunînd într-o orchestraţie sintactică plină de complexitate şi desăvîrşire. Măiestria componistică a lui Sorin Mărculescu îi înlesneşte vădit formularea unei străvechi filozofii, dar la un mod atît de apropiat încît devine nouă: „singur în valea dintre gheţari mă cufund/ tot mai uitat tot mai hirotonit în uitare/ tot mai ascuns în conul de umbră albastră a criptelor/ spre bănuiala geamurilor portocalii/ spre tărîmul unde pasărea writyi se-neacă/ tot mai tăcută lămurindu-se pana de vînt/ în valea dintre gheţari/ foarte departe sub turma păstorului". Este privilegiul însingurării care, din incolora răsfrîngere a gheţurilor, recompune o lume (la fel de gratuită şi sublimă ca lumea curentă), cu întreg cortegiul ei de forme, de culori şi chiar de nostalgii.

S-a spus despre *Cartea Nunţilor* că ar cuprinde o primă parte tributară unor modalităţi poetice elementare, că abia cele 18 imnuri finale ar fi definitorii pentru poet. Imnurile reprezintă, desigur, o fază distinctă, mai ornamentată, mai modernă, mai apropiată de desăvîrşirea formală. Definitorie, însă, pentru arta poetică a lui Sorin Mărculescu mi se pare întîia baladă. S-o repovestim:

După nuntă, cerurile desfăşoară un tîrg străvezit printre şervetele albe şi cîrpe roşii. Pînă cînd, în sunet sec de bîtă, „orbii" poetului întunecă scena aprinzînd batiste albe la răscruci: ies fetele de cositor. În acea clipă tot decorul se pune în mişcare, interferează, se multiplică, se încadrează într-o zurbă nocturnă, dar o zurbă mută, parcă o întoarcere la epocile primordiale, un fel de destilizare a motivelor folclorice pînă la topirea finală a fetelor de cositor, umbre de Voichiţe pierite-n uliţi negre. Lucru ciudat însă, toată această lume se consumă la limită, adică în zona fluă a unui hotar: la frontiera dintre orfic şi oniric. Pe acest hotar porneşte mai departe, înconjurînd parcă un infern nesfîrşit, poezia lui Sorin Mărculescu, amplu şi răspicat afloriment al specificului artistic românesc în peisajul poeziei moderne.

„Versurile" lui Virgil Mazilescu, cea de-a doua împlinire poetică rătăcită printre debutanţii acestui an, celebrează o nesfîrşită înviere a lucrurilor. Dar o înviere laică, din care Dumnezeu este exclus: „ca lucru pre lucruri călcînd/ ca palme pe treptele umede/ ...pînă cînd ochiul stîng mi se face cîntar/ pînă unde se stă pe vulpi şi se ronţăie trandafiri".

Ba mai mult, chiar relaţiile împrumută ceva din concreteţea relatelor, pentru că „sîntem fericiţi ca trestiile", pentru că „iubirea pentru tine mamă e şi o jucărie", pentru că picioarele devin o reîntoarcere, viaţa ne suceşte gîturile, iar frumoasele rezolvări au fost cîndva umbrele de soare.

Deşi în poezia lui Virgil Mazilescu nu întîlnim forfota erelor în gondwane imense, ca la Mărculescu, iarna lui scitică localizată într-un mic port danubian sau plînsu-i încîlcit prin „nordul acelei moldove cu păduri" capătă, datorită unui inefabil procedeu poetic, o măreţie geo-cronologică, neclătinată, într-un mediu de firească solemnitate: „uragane de picioare de lupi la ţărm/ şi în acest decor nevinovatule s-ar putea să visezi". Conştient de primejdiile revoltătoare din care este alcătuită condiţia umană, „nevinovatul" poet se lasă totuşi adulmecat de o fericire care exclude simţămîntul morţii, adulmecat „din platani, din asfalt, din arama revărsată pe marile edificii". În visul lui revine însă mereu un alb oraş care-l ajută să termine povestea. Este fără doar şi poate nostalgia văruitului port natal, amplificat, repercutat, proiectat la dimensiuni colosale dar încăpînd totuşi în sufletul său „profund gospodăresc", cu aceeaşi magazie vopsită-n galben, cu piaţa, chioşcul şi cinematografele.

Uneori, Virgil Mazilescu mimează cu voluptate şi virtuozitate jocul unui pre-suprarealism, de la Cendrars („vreme a călătoriilor ieftine a noastră avem mijloace...") pînă la Tzara („ducă-se acum ochii mei pe trei sănii înapoi la vavilon"), dar nu capotează niciodată în automatism. Dimpotrivă, poezia lui pare ciocănită cu migală, luciditate şi viciu secret, pentru a sugera procentele mai mari sau mai mici ale unui sens pierdut în neguri: „o ceaţa/ o confuzia necesară/ a zorilor în care s-au înecat saxofoane".

„Şi eu am umblat deci, odată, cu o amintire în braţe", ni se spovedeşte la începutul volumului său de *Versuri*, Mircea Ivănescu, cel de-al treilea poet „împlinit" care a debutat anul acesta, în plină vară. Este un fel de a vorbi pentru că Mircea Ivănescu are „braţele" doldora de amintiri, pe care le poartă cu eleganţă, fără a da nici o senzaţie de greutate. În realitate, însă, poezia lui este cea mai „gravă" din cele pe care le comentăm, adică cea mai încărcată de fluide tanatofore. Nevoit, din pricina prea lucidei sale convingeri că nu există exterior şi interior, a se roti în cerc, sau a se roti o dată cu cercul,

poetul vede cu tristă şi molcomă spaimă că uneori acest cerc nu se închide cum trebuie şi atunci „prin ce rămîne deschis, intră timpul".

Perplex şi zîmbitor, poetul nici nu încearcă să oprească năvala amintirilor, ci doar îşi mărturiseşte cumplita certitudine că există trecut, simte mireasma covîrşitoare a putrefacţiei clipelor moarte. În care, desigur, plutesc verzile zăpezi climaterice, fereştile cu grădini în curs de decolorare, tremurul trompei elefanţilor cînd dorm.

Descompunînd această lume, reală altădată, în piese separate, Mircea Ivănescu adăugă nostalgiei o torsiune sfîşietoare, aproape de nesuportat, datorită transformismului lucrurilor care, pe neaşteptate, devin frunze, iar peste toată această lume caleidoscopică răsună vocea zguduitoare a lui Irod din vicleimurile de dinaintea vacanţelor de Crăciun.

Jocul acesta cu clipele nu-i un joc gratuit, nu-i jucat în sine. E un fel de dans împărătesc (poetul obişnuieşte să se istorisească la persoana întîi plural) într-o lume hărăzită, o dată cu destrămarea prezentului, numai închipuirii, deci aflată total în stăpînirea sa. Dar nu-i un dans de unul singur, ci un *pas-de-deux* condus de o prezenţă feminină, conturată hipnagogic: „... jocul cel mai trist,/ e cel cu faţa ei, numai închipuită/ din linii şi cearcăne.../ ... Întîi, îi aşezi un cearcăn, alene rotit,/ sub ochi — şi de aici poţi începe/ să-i construieşti faţa de îngîndurare —/ ca şi cum ar citi, şi brusc, ridicînd ochii,/ faţa i-ar căpăta realitate".

Dar, tot aşa cum se poate înfiripa din cearcăne, ea se poate şi spulbera silind poetul să rătăcească prin nesfîrşirile infernului în căutarea judelui Radamante. Construită din toate micile şi marile imagini care alcătuiesc viaţa de zi cu zi, poezia lui Mircea Ivănescu capătă dintr-o dată o curbură orbitală, aproape înspăimîntătoare: „Moartea e o lumină decolorată. Privirea spre ea/ e şi frică, şi flacără scurtă — mată, gălbuie — şi oarbă/ aşezare de vorbe". Cercul rămîne deschis doar uneori. În cele din urmă se închide, se turteşte, devine elipsă. Poetul începe să graviteze în jurul propriei sale poezii, în ron-ronul ca de şarnier defect al motanului Theobald, întrebîndu-se: „Poezia e altceva?". Nu, nu e altceva, ne îngăduim a-i răspunde noi. Aceşti trei „debutanţi" sînt în afara căutărilor, a imaginilor pipăite cu stîngăcie, a prozodiilor împrumutate şi, deci, în afara competiţiei.

Mari iubitori de întorsături şi ambiguităţi morfologice, atît de „moderni" în scriitura lor, ei manifestă un respect aproape religios pentru sintaxă, nerătăcindu-se niciodată prin labirintele sale, dimpotrivă mergînd cu siguranţa păstrătorilor de comori. Este vorba deci de trei debuturi mature, menite să pecetluiască un salt calitativ al dezvoltării poeziei noastre în ansamblu. Şi acesta nu este un pronostic ci constatarea unei navigări necesare. Pentru că, aşa cum spune Sorin Mărculescu în imnul său fără sfîrşit, „E deajuns să se desfacă o pădure şi-o linişte/ cîteva cuvinte rătăcite într-un regat de lucruri/ cîteva existenţe paralele dizolvate într-o dorinţă de zbor/ ca să întîrzii mirat pe o lespede rectangulară sub umbra/ răspîntiilor de nemuriri..."

Luceafărul, nr. 51, 21 dec. 1968, p. 3

DUMITRU ŢEPENEAG

Tehnica fascinaţiei

Ce a atras atenţia încă de la început în romanele lui Alain Robbe-Grillet a fost importanţa acordată descrierilor, precum şi caracterul pregnant vizual al acestora: o vizualitate aproape cinematografică, obţinută printr-o privire „literală" asupra obiectelor, o privire rece, neutră, cum este aceea a camerei de filmat. Dacă într-o descriere obişnuită, dintr-un roman de tip balzacian, de exemplu, obiectul real precede limbajul descrierii sale — şi deci îl determină — la Robbe-Grillet obiectul lasă impresia că apare chiar în momentul descrierii, fiind pura creaţie a limbajului. El nu are trecut, nici viitor, nu are altă semnificaţie dincolo de aceea pe care i-o acordă numirea şi apoi descrierea lui. În primul rînd, el *este*.[1] Nimic expresiv — afectiv sau poetic — nu trebuie să altereze rigoarea descrierii. Lucrurile nu-şi lasă la iveală decît suprafeţele, care sînt înregistra-

[1] „Lumea nu este nici semnificativă, nici absurdă. Ea *este*, pur şi simplu (...). În jurul nostru, disprețuind haita adjectivelor animiste sau casnice, lucrurile sînt acolo. Au suprafaţa netedă şi lucioasă, intactă, fără sclipiri dubioase, fără transparenţă. Toată literatura noastră nu a fost în stare să le ştirbească nici cel mai mic colţişor, să le înmoaie nici cea mai infimă curbă."
A. ROBBE-GRILLET, *O cale pentru romanul viitorului*, în volumul *Pentru un nou roman*, p. 18

te geometric, ca niște figuri în plan, lipsite de orice substanțialitate. Așa că vor fi prezentate neutru, descărcate de semnificații, „curățate", netede, fără profunzime, în imagini imediate, fără metafore, fără adjective abstracte.

Iată un pasaj din *Gumele*, primul său roman publicat: „Miezul dinspre margine, omogen și compact, de-un roșu frumos, chimic, e strîns din toate părțile între o fîșie de piele lucitoare și scobitura unde stau înșirate semințele galbene, bine proporționate, fixate într-un strat subțire de gelatină verde de-a lungul unei proeminențe care-i formează inima. Aceasta, de-un roz pal și cam granulos, începe, oarecum nesigur, din partea inferioară printr-un mănunchi de vinișoare albe, dintre care una ajunge pînă către semințe.

Sus de tot, s-a produs un accident abia vizibil: colțul unei pielițe, dezlipit de miez pe un centimetru sau doi, se ridică imperceptibil."[1]

Simțul privilegiat e văzul. Obiectul nu mai e însoțit — cum se întîmplă pînă și în pictură — de calitățile sale metavizuale, dobîndite în decursul timpului în atîtea secole de cultură antropocentristă. Se respinge analogia, metafora e ostentativ evitată. Descrierile evidențiază între om și lucruri o distanță certă. Umanul nu mai este măsura tuturor lucrurilor. După apariția romanului *Gelozia*, Robbe-Grillet e acuzat de „dezumanizare". Cuvîntul cade greu ca o sentință.[2] Pentru a se apăra, publică eseul intitulat semnificativ *Natură, umanism, tragedie*.

Justificarea e tot filozofică. Pornind de la tezele filozofiei existențialiste (Heidegger, Sartre) — și mai ales folosindu-i termenii —, Robbe-Grillet denunță aici ceea ce numește el „mitul profunzimii", negînd corespondențele baudelairiene din care s-a născut poezia simbolistă, că fiind incompatibilă cu epoca noastră. Prin descrierile sale geometrice și net vizuale, el ar urmări desprinderea obiectului din rețeaua afectivă care s-a format între om și lucruri (rămășiță a animismului primitiv!), distrugînd cu bună știință această solidaritate îndoielnică între om și univers, care duce pînă la urmă la înstrăinare și la ivirea unui tragism ușor masochist. De vină e obiș-

---

[1] A. ROBBE-GRILLET, *Gumele*, ELU, 1967, p. 190

[2] Pe plan estetic, totuși, termenul de „dezumanizare" a căpătat în urma eseului lui Ortega y Gasset o accepție apropiată de „distanțarea" brechtiană.

nuința de a metaforiza, adică de a opera un transfer de sens cu ajutorul analogiei, ceea ce duce la stabilirea unei false comuniuni cu obiectele lumii din jur. Omul trebuie *să folosească* obiectul, să nu vadă în el mai mult decît o unealtă; iar ca unealtă, obiectul nu are profunzime, nu e decît formă, materie și destinație, nu are nici o semnificație în afara omului. „Și această absență a semnificației, omul de azi (sau de mîine...) n-o mai resimte ca pe o lipsă, nici ca pe o sfîșiere. În fața unui asemenea vid, n-o să mai fie cuprins de nici un fel de amețeală. Inima lui nu mai are nevoie de abise. Căci dacă refuzi comuniunea, refuzi de asemenea și tragedia."[1] Se vede cît de colo că e aici și o reacție împotriva filozofiei existențialiste, împotriva „tragificării sistematice și deliberate a universului în care trăim." Robbe-Grillet se arată optimist și stoic: „Sînt încredințat că într-o zi omul se va elibera. Dar nu am nici o dovadă a acestui viitor, așa că pentru mine e un fel de rămășag." „Omul e un animal bolnav, scria Unamuno în *Sentimentul tragic al vieții*. Rămășagul constă în a gîndi că poți fi tămăduit și că, în acest caz, ar fi o prostie să te închizi în propria ta suferință. N-am nimic de pierdut. Oricum, acest rămășag e singurul lucru înțelept."[2] Un exorcism cu mijloace literare, destul de naiv și în orice caz ineficient.

Mai interesant ar fi de justificat estetic acest mod neutralizant (măcar în intenție) de descriere.

Într-un eseu publicat în 1953[3], după ce face elogiul visului care „e mai real decît viața în stare de trezie, pentru că obiectul aici nu e niciodată neglijat", Robbe-Grillet atrage atenția asupra *limpezimii nefirești* cu care apar „în visele cele mai anodine, un scaun, o piatră, o mînă, căderea unui obiect oarecare, lăsînd impresia ciudată că se va produce iarăși și iarăși ca și cum (...) s-ar eterniza în această stare de cădere sau, tot așa, două-trei cuvinte (rostite cine știe de cine) a căror imagine îți rămîne în minte cu atîta precizie de parcă ar fi fost gravate pe un panou la o încrucișare de drumuri". Ce înseamnă „e mai real decît viața..."? Să nu ne lăsăm induși în eroare de labilitatea termenilor pînă acolo încît, transferînd noțiunea în gnoseologic, să ne simțim obligați de a protesta. Real are aici sensul

---

1 *Natură, umanism, tragedie*, în *op. cit.*, pag. 53

2 *Op. cit.*, pag. 67

3 E vorba de *Joe Bousquet, visătorul*, republicat în volumul *Pentru un nou roman*.

de *pregnant*, adică de lucru impus cu tărie sensibilității. Noțiunile sînt interferente: un obiect cu cît e mai pregnant perceput cu atît e mai considerat real, mai cert. În literatură, realismul s-a născut o dată cu descoperirea importanței pe care o are pregnanța obiectelor, evidența lor. Necesitatea micului amănunt a fost sesizată încă de Gogol, iar descrierile balzaciene nu urmăresc altceva decît tot sensibilizarea obiectului. Această pregnanță obiectuală ideală[1] e însă împiedicată de mai mulți factori. Întîi de relațiile despre care omul își închipuie că ar exista între obiecte (și, de aici, între termenii care denumesc obiectele). De aceea, Robbe-Grillet respinge metafora ca fiind un transfer obiectual dăunător, o căutare de raporturi, mai mult sau mai puțin ascunse, între obiectele realității, prin care li se tulbură conturul. Imaginea obținută prin metaforă este hibridă; ea se bazează pe acea selecție a unităților similare[2] folosită în poezia ceva mai veche (poezia modernă, de după suprarealism, cultivă mai ales efectul de șoc al incongruenței) și se opune celuilalt procedeu — să-i spunem al metonimiei — unde transferul de sens se obține prin contiguitate spațială și temporală (descripția și respectiv narațiunea), fiind specific povestirii și mai ales romanului. Obiectele implicit comparate în cadrul unei metafore nu numai că nu ajung la o asimilare perfectă pentru a forma o imagine nouă și independentă, dar nici n-ar fi bine să ajungă, pentru că atunci ar dispărea acea tensiune care provoacă emoția estetică.[3] Oricîte mijloace noi ar avea la dispoziție, literatura rămîne totuși o artă mediată, o artă a succesiunii (ca să ne întoarcem la vechea distincție a lui Lessing).

Apoi o altă piedică în fața realizării unei imagini obiectuale limpezi o constituie relația, de care vorbeam și mai sus, între om și obiect. Atribuirea unei calități pur umane lucrurilor din jur, unui peisaj de pildă, crearea acelui *état d'âme* duce de asemenea la falsificarea obiectului; așa că nu poate fi acceptată nici personificarea sau orice altă deformare expresionistă obținută prin proiectarea subiectivului în obiect.

---

[1] Desigur, e discutabil dacă în vis obiectele apar chiar atît de limpede. Senzația de limpezime se poate impune conștiinței și altfel decît vizual, și în orice caz e o simplă amintire, la trezire. Nu poate fi reprodusă. De aceea visul nu trebuie să constituie o *sursă* literară, ci doar un *criteriu* aplicabil la realitatea înconjurătoare în momentul folosirii acesteia în literatură.

[2] Vezi ROMAN JAKOBSON, *Eseuri de lingvistică generală*, 1963.

[3] T. VIANU, *Despre stil și artă literară*, Ed. tineretului, pag. 63

În sfîrşit, Robbe-Grillet respinge, în numele aceleiaşi voinţe de claritate, şi exprimarea relaţiilor dintre oameni ori dintre gesturile şi atitudinile unuia şi aceluiaşi om; şi iată că trebuie înlăturată şi analiza psihologică, fie ea şi sub forma deghizată, în care o aplică Nathalie Sarraute. În descrierile sale, Robbe-Grillet încearcă o prezentare a obiectului izolat, prin simpla enumerare a însuşirilor, sperînd ca obiectul să apară în felul acesta cu mai multă forţă, să fie deci mai real. Între obiect şi ochiul romancierului trebuie să rămînă întotdeauna o distanţă; chiar şi cele mai mici amănunte — o crăpătură subţire ca un fir pe tavan, sau modelul mărunt al tapetului — sînt descrise de la o oarecare depărtare. Pentru că nu cunoaşterea obiectului îl preocupă pe Robbe-Grillet, ci putinţa de a-l face să apară, cît mai limpede, sub privirile cititorului. Acesta trebuie să fie impresionat în primul rînd vizual, adică *fascinat*. Cuvîntul scris nu poate însă declanşa imediat o imagine într-atît de puternică încît să pară reală. Miracolul imaginii cinematografice, senzaţia că priveşti pe fereastră şi totul se întîmplă aievea, nu poate fi realizat prin cuvînt. E necesară o adevărată tehnică, nu numai în scriitură (grija de a evita anumiţi tropi, folosirea timpurilor etc.), dar şi în construcţia romanului. Robbe-Grillet e ca un arhitect modern care foloseşte detalii ornamentale baroce. Iar impresia globală, după cum vom vedea, nu va fi de realism, cel puţin în sensul obişnuit al cuvîntului. Lucid, romancierul remarcă într-un alt eseu: „S-a spus chiar, referitor la presupusele intenţii ale acestor romancieri contemporani, că romanele lor n-ar fi decît nişte filme avortate, iar camera de filmat ar trebui să înlocuiască scrisul lor leşinat. Pe de o parte, imaginea cinematografică ar arăta dintr-o dată, în cîteva secunde de proiecţie, ce zadarnic se chinuie literatura de-a lungul a zeci de pagini; pe de altă parte, amănuntele de prisos s-ar afla prin forţa lucrurilor puse la locul lor, sămînţa de măr de pe podea n-ar mai ameninţa să invadeze tot decorul unde se desfăşoară scena."[1] Iar cîteva pagini mai încolo, romancierul se arată conştient nu numai de neputinţa de a concura obiectivitatea cinematografului, dar şi de scopurile deosebite ale celor două arte. El vorbeşte de „grija pentru precizie care se învecinează uneori cu delirul" şi de faptul că „interesul unei descrieri nu stă în lucrurile descrise, ci în însăşi mişcarea descrierii".

[1] *Timpurile şi descrierea în povestirea contemporană*, în *op. cit.*, pag. 125

Oricum, e fals să se spună că o astfel de scriitură tinde spre fotografie sau spre imagine cinematografică. Literatura, oricît s-ar strădui, nu poate atinge gradul de realism al aparatului de fotografiat. Mai mult chiar, îndîrjindu-se să redea cît mai fidel şi cît mai exhaustiv realitatea, scriitorul obţine efectul invers, şi anume al depărtării de ea. Şi iată că distanţa, atît de necesară, se menţine.

În cadrul acestei tehnici de fascinare a cititorului pot intra în discuţie şi alte elemente. Pentru ca imaginea să se impună privirii, ea trebuie ţinută cît mai mult în faţa ochilor. În cinematograf, lucrul acesta e mult mai simplu decît în literatură. Aici soluţia ar fi ca descrierea să aibă un ritm cît mai lent, adică să fie amănunţită. Să ne amintim, în *Labirintul*, descrierile obiectelor din cameră, mai ales a urmei lăsate în stratul de praf de pe masă de acel obiect ciudat despre care pînă la urmă aflăm că e baioneta soldatului. Iată: „Spre dreapta, o formă simplă, mai estompată, din nou acoperită în mai multe zile de sedimentare, se mai poate totuşi desluşi; dintr-un anumit unghi devine destul de clară, ca să-i poţi urmări fără prea multă şovăire conturul. E un fel de cruce: un corp alungit, de mărimea unui cuţit de masă, dar mai lat, ascuţit la un capăt şi uşor umflat la celălalt, tăiat perpendicular de o bară transversală mult mai scurtă; aceasta din urmă se compune din două prelungiri în formă de flacără, dispuse simetric de o parte şi de alta a axei principale, exact la baza părţii mai umflate, adică aproximativ la trei sferturi din lungimea totală. Ai spune că-i o floare, proeminenţa terminală reprezentînd o corolă alungită, închisă la capătul tulpinii, cu două frunzuliţe laterale dedesubt. Sau poate că-i o figurină vag omenească: un cap oval, două braţe foarte scurte, iar corpul terminat ascuţit în partea de jos. Ar mai putea fi un pumnal cu mînerul despărţit printr-o gardă de puternica lamă cu două tăişuri."

E aceeaşi minuţie ca şi în faimoasa descriere a vitrinei cu roşii din *Gumele*, însă termenii sînt aici eterogeni, tonul mai puţin sec, materialul cu care realizează acest mozaic al descripţiei (surpriză!) analogic. Metafora nu apare, totuşi o poezie subtilă, a concretului, prezentat însă plurivoc, se degajă — ca şi din toată cartea de altfel.[1]

[1] Deşi am urmărit un singur aspect al esteticii robbe-grilletiene — procedeul fascinării prin imagine — ţin totuşi să atrag atenţia asupra caracterului *ipotetic* al scriiturii romancierului, care îl apropie oarecum de ceilalţi „suspicioşi" (Nathalie Sarraute, Cl. Simon, M. Butor etc.). Robbe-Grillet duce ipoteticul pînă la echivoc, folosind procedeul scenelor false sau ratate.

Obiectul îşi creează astfel propria sa realitate, care nu e decît omoloagă realităţii convenţionale, adică a acelei realităţi cunoscute de noi toţi. Un halou poetic învăluie lucrurile descrise. Precizia duce pînă la urmă la ireal. Cum Robbe-Grillet însuşi recunoaşte într-un eseu: „Nimic nu e mai fantastic decît precizia"[1]. De asemenea, tot pentru a se impune vizual, termenii descrierii trebuie repetaţi, la anumite intervale, uneori în aceleaşi sintagme, pentru a întări pînă la obsesie imaginea iniţială. *În labirint* e construit la fel de riguros ca o sonată sau o simfonie. Cîteva imagini principale joacă rolul „temelor" sau „motivelor" muzicale: sînt expuse în prima parte a cărţii şi reluate în aceeaşi formă (procedeul leitmotivului) sau dezvoltate prin variaţiuni.

Romanul începe anunţîndu-se cele două teme principale: tema mersului pe străzi (rătăcirea prin labirint) şi tema camerei unde se naşte povestirea (acolo se află şi tabloul *Înfrîngerea de la Reichenfels*) şi unde moare personajul principal, soldatul. Prima temă e expusă într-o mişcare de oscilare permanentă, contradicţiile logice nu sînt ocolite, ci devin alternanţe; e o continuă „modulare" între doi poli. Fraza însăşi e legănată, amplă şi obosită, ca şi mersul soldatului pe străzile pustii. „Afară plouă, afară mergi prin ploaie cu capul plecat, ocrotindu-ţi ochii cu mîna şi totuşi privind înainte, la cîţiva metri înainte, cîţiva metri de asfalt ud; afară e frig, suflă vîntul printre crengile negre, despuiate; suflă vîntul printre frunze, mişcînd crengile toate într-o legănare, într-o legănare, o legănare care îşi azvîrle umbra pe albul zgrunţuros al pereţilor. Afară e soare, nu-i nici un arbore, nici un arbust să dea puţină umbră, şi mergi în plin soare ocrotindu-ţi ochii cu mîna şi tot privind înainte, doar cîţiva metri înainte, cîţiva metri de asfalt prăfuit pe care vîntul desenează linii paralele, furci, spirale" (p. 1). Urmează o descriere amănunţită şi geometrizantă a obiectelor din cameră (o îngrămădire barocă de detalii) şi apoi tema mersului expusă la început reapare uşor modificată: „Afară ninge. Pe asfaltul întunecat al trotuarului, vîntul alungă cristale mici şi uscate care se depun după fiecare rafală, formînd linii albe, paralele, furci, spirale, îndată împrăştiate, luate de vîrtejuri, apoi iar închegate, formînd din nou alte spirale, volute, ondulaţii

1 Eseul *De la realism la realitate*, în *op. cit.*, pag. 142

bifurcate, mişcătoare arabescuri îndată împrăştiate. Mergi cu capul plecat ceva mai mult, mîna lipită de frunte să apere ochii lăsînd vederii doar cîţiva centimetri din solul pe care calci, cîţiva centimetri de cenuşiu, unde unul după altul picioarele apar şi se retrag, unul după altul, rînd pe rînd..." Şi iarăşi tema camerei: „Nici un zgomot, nici chiar înfundat, nu răzbeşte prin pereţii camerei, nici o trepidaţie, nici un curent de aer, şi în tăcerea camerei particule minuscule, abia vizibile la lumina abajurului, coboară lent, vertical, mereu cu aceeaşi viteză, şi praful fin, cenuşiu se aşterne în strat uniform pe podea, pe cuvertură, pe mobile..."

Şi tot aşa, cele două teme sînt reluate la anumite intervale, singure sau interferîndu-se cu altele. Caracterul *muzical* al romanelor lui Robbe-Grillet contribuie substanţial la pregnanţa vizuală a imaginii. Acest caracter se vădeşte nu numai cercetînd ansamblul, dar şi părţile care îl alcătuiesc. De pildă, fraza nu numai că e bogată şi bine încheiată, nu numai că „sună" plăcut, avînd un ritm interior ca un adevărat poem în proză, dar prezintă şi două caracteristici care susţin muzicalitatea întregului: alternativitate şi serialitate.

Alternativitatea, legată de o întreagă viziune ipotetică asupra artei romaneşti, rezultă din frecventa folosire a disjunctivului *sau* şi a adverbului prezumtiv *poate*. E o nesiguranţă studiată în tonul celui care vorbeşte, descrie sau, foarte rar, povesteşte (exemplele sînt nenumărate; vezi, de pildă, descrierea tabloului sau a tapetului etc.). Cealaltă caracteristică a frazei constă în seriile enumerative care creează un ritm neobişnuit în proză. Iată cîteva exemple: „...spirale, volute, ondulaţii bifurcate, arabescuri mişcătoare; pe pat, pe cuvertură, pe mobilă; urme de noroi proaspăt, sau de vopsea, sau de păcură". (Se pot găsi exemple pentru amîndouă aceste caracteristici şi în fragmentul reprodus mai sus.) Această ambiguitate, chiar dacă este lineară, provoacă neîncrederea cititorului şi creează „în mic" acel labirint inextricabil care e întreg romanul.

O altă temă sau motiv important îl constituie descrierea tabloului. De fapt, întreg romanul e construit pornindu-se de la acest tablou, ale cărui personaje se însufleţesc treptat, devenind şi personajele romanului.[1] Tabloul, mai exact „o gravură în alb-negru

[1] Vezi această idee dezvoltată în BRUCE MORRISSETTE, *Romanele lui Robbe-Grillet*, cu o prefaţă de Roland Barthes, Ed. de Minuit, 1963.

datînd din secolul trecut", după cum precizează autorul, la început ne este descris *ca un tablou* şi destul de sumar. Apoi amănuntele se aglomerează şi, pe nesimţite, unul din personaje începe să vorbească. E ca şi cum naratorul, indivizibil dar totdeauna prezent, ar încerca, privind această gravură agăţată pe peretele camerei sale, să răspundă la unele întrebări stîrnite de o curiozitate subită şi neobişnuită, în legătură cu personajele zugrăvite. E o încercare de a extrage anecdotismul, acel element care ţine de literatură, dintr-o reprezentare plastică; o dezvăluire a tainei pe care o ascunde orice imagine, o explicaţie a ei prin multiplicare. Dar în aşa fel încît totul să rămînă prezent sub ochii cititorului care devine, în timpul lecturii, „complicele" autorului. De aceea, timpul folosit nu mai este cel al naraţiunii, pentru că, la drept vorbind, nici nu există o narare propriu-zisă, o poveste, ci doar sugerarea ei prin descrierea gesturilor, personajelor şi a obiectelor aflate iniţial în cadrul tabloului: perfectul simplu e peste tot înlocuit de prezent. Şi astfel se obţine o permanenţă care desfide cronologicul, ajungîndu-se, în pofida derulării succesive a imaginilor, la o încremenire caracteristică visului. Scenele descrise devin şi ele nişte tablouri, care cresc prin detaliere şi sînt din cînd în cînd schimbate între ele.[1] Dialogul este inexistent sau purtat aproape în aceiaşi termeni. Impresia e aceea de film mut, această amuţire, tot de natură onirică, fiind necesară pentru a concentra atenţia cititorului-spectator asupra imaginii vizuale.

Iată deci că aceste două realităţi aparent opuse — visul, sau mai bine zis starea de vis, şi starea de trezie — concură deopotrivă în tehnica robbe-grilletiană. Obiectele percepute în stare de veghe devin mai pregnante şi deci mai reale (însă o realitate a lor, care poate părea insolită) cînd sînt prezentate *ca într-un vis*.

Postfaţă la volumul lui
ALAIN ROBBE-GRILLET, *În labirint*, E.P.L.U., 1968

---

[1] Asemănarea cu pictura lui Chirico a fost remarcată de mai mulţi critici, printre care şi de MARCEL SCHNEIDER în *Literatura fantastică în Franţa*, Fayard, 1964; acesta observă judicios că Robbe-Grillet „deşi are acrul că descrie realul, nu-i descrie, ci îl inventează pe măsură ce îşi scrie cartea (...). De aceea cărţile sale propun o realitate ireală, fără să poată fi numite alegorii sau simboluri: sînt imagini *interioare* [subl. ns] pe care trebuie să le îmbrăţişezi cu privirea şi nu să le chestionezi (...). Imaginea trimite la obiect şi obiectul la imagine într-un infinit joc de oglinzi (p. 395). Albérès vorbeşte şi el de caracterul fantastic al operei lui Robbe-Grillet pentru care găseşte formula de *fantastic concret* şi-l aşază la un loc cu toţi ceilalţi romancieri care fac parte din aşa-numitul *nouveau roman*.

DUMITRU ŢEPENEAG

Laudă anonimului

Lectura — acest viciu nepedepsit, spunea cineva mai demult. Acest viciu încurajat — ba chiar instituţionalizat, aş adăuga eu — pentru care a apărut o categorie socială profesionalizată: scriitorii, adică oameni care au talentul de a crea obiectul lecturii, cartea. A avea talent, cred eu, înseamnă a avea curajul orgoliului şi al disperării, dar şi puţin exhibiţionism. Orgoliul de a te crede creator, Autor; disperare, fiindcă ştii că o creaţie nu poate fi absolută, rămînînd de fapt un simulacru, şi exhibiţionism, pentru că laşi la iveală orgoliul şi disperarea care-l însoţesc.

Singura justificare socială majoră a unui scriitor e stabilirea unui dialog cu cititorul. Nu contează de ce natură este acest dialog. Cel care scrie ştie să dea impresia că are ceva de comunicat, iar cel care citeşte lasă să se înţeleagă că are nevoie de acest mesaj. *Hypocrite lecteur!...*

Dar atunci lectura nu mai este un viciu, e o necesitate, un mijloc împotriva singurătăţii, un dialog de la distanţă. Chiar dacă acest dialog nu-i posibil în mod absolut, chiar dacă între autor şi cititor se interpune — vicleană, înşelătoare, cu pretenţiile ei de univers autonom — opera.

Cititorul nu are în faţa sa decît un homunculus, o făptură artificială. Şi aici începe viciul, sau, dacă vreţi, sfinţenia. De vreme ce lucrurile au ajuns pînă aici (nu mai înşir celelalte vicii ale societăţii moderne), tot nu mai e nimic de făcut. Ba e chiar singura soluţie, într-un plan. Pentru că cititorul, trăind înlăuntrul acestei iluzii create prin lecturi, e liber, consolat de ficţiune, e fericit. Prin lectură pătrunde el, cititorul, într-un tărîm suprapus unde sentimentul morţii, care îl hărţuieşte dincoace, în lumea cotidiană, acolo dispare. Lectura este o anulare a morţii, a spaimei. Prin lectură a devenit Don Quijote nemuritor. Don Quijote care era un cititor pătimaş, vicios, de fapt un sfînt. Cei din jur îl credeau nebun, şi atunci el a îmbrăcat armura aceea ruginită, şi-a pus chivăra pentru a-i sfida. Şi din cititor a ajuns personaj: şi-a pierdut anonimatul şi libertatea, dar şi-a dovedit nemurirea.

Aici stă superioritatea cititorului: în virtualitatea sa permanentă. Muritor, ca orişice creator, a fost Cervantes, căci el, Autorul, e condamnat să rămînă afară pe coperta cărţii, ca Dumnezeu la porţile Creaţiei, pedepsit pentru orgoliul său nebunesc. Orice creator e un sinucigaş, un simplu nume, fără carne, fără sînge. Un om care s-a golit, care a ajuns un Iov, pentru că a vrut să stabilească acest dialog care să-l justifice social. Lumea şi personajele sale sînt acum ale lui, ale cititorului; ale lui sînt şi ideile, aceste năluci mai puternice decît realitatea trăită zi de zi. Autorul dispare — îi rămîne doar numele — personajul rezistă timpului, dar e lipsit de libertate, sclavul unui Dumnezeu care a murit. Singur cititorul e liber şi în acelaşi timp nemuritor, doar el, anonimul, săracul, fericitul care se poate duce oricînd în lumea de dincolo a cărţii, tocmai pentru că nu are o lume a lui. El nu e un individ, el e o categorie, un termen imuabil. El nu suferă individuaţia la care s-a condamnat — prin orgoliu — scriitorul.

Pentru scriitor, lectura ar putea fi totuşi un mod de a scăpa din capcana propriei sale creaţii, din singurătatea în care se află. Citesc nu atît din curiozitate, ci dintr-o disciplină a umilinţei, pentru a încerca în felul acesta să ajung, în pofida operei, de atîtea ori înşelătoare şi întotdeauna paricidă, la semenul meu rămas afară, pe copertă. E o tentativă de solidarizare cu el, la fel de ipocrit şi de disperat ca şi mine, la fel de neliber, la fel de muritor; o întîlnire dincolo de tru-

purile greoaie şi imperfecte ale cărţilor, într-un spaţiu pur, unde sălăşluiesc doar sufletele acestora.

Dar, vai! ştiu că e zadarnic, căci rămîn legat de obsesiile mele, şi nu sînt un cititor adevărat, un pur, un sărac fericit care să se poată strecura dintr-o lume într-alta zîmbind.

România literară, II, nr. 4, 23 ian. 1969, p. 9

LEONID DIMOV

Florin Pucă — 20 de desene*

* Articol consacrat expoziţiei „20 de desene" de Florin Pucă.

Fiecare clipă care trece îşi lasă umbra ei în gînd şi naşte o neliniştе. De parc–ai merge de–a îndărătelea spre viitor pentru a nu privi în ochii de fiară ai timpului. *Et le temps m'engloutit minute par minute!* Adăpostul, scăparea, odihna? Simple paleative neînstare a aşeza giulgiul mat peste o imensă veghe; eu mă pîndesc pe mine, cel care se pîndeşte pe el, cel care se pîndeşte pe sine etc. Nu există un „în cele din urmă", după cum nu există un început. Doar amintiri aşezate de–a valma într–o lume populată de un singur ins, dar la nenumărate vîrste asemenea.

Iar acest dens şi plin de hohote cimitir e–ntors pe dos. Cu oasele, rădăcinile, puzderiile de viermi cărnoşi şi alburii, rămase deasupra. Întreaga lume, scăldată într–o lumină ruginită, fără izvor, întreaga noastră biată lume, cu igliţe, cu lighene, cu scîncete, cu mosoare şi colivii părăsite, întreagă această lume nesfîrşită: dedesubt. Trăind, fără rost, un etern moment de inerţie. Obsedant, iterativ, ambiguu.

Iată — din motivele unei horbote se–nfiripă chipul unui Dumnezeu casnic, dar temut totuşi, ridicol în apăsarea pe care o exercită asupra micilor treburi cotidiene.

Iată cuplul grotesc şi etern în plină ceartă: a fost izgonit din Eden, a apucat să se chivernisească prin sudoarea frunţii străbătînd într-un picior — şi acela de lemn — nesfîrşite drumuri mocirloase. Ori aici în odaie, printre rufe şi perii, aceeaşi nostalgie, aceeaşi tendinţă spre un absolut, spre o perfecţiune oarecare, mereu opusă stărilor de nervi, mereu ratată.

Cearta izbucneşte, violentă: totul e spart, tăiat, scrijelit, tocat. Şi din toate aceste fragmente ia fiinţă o imensă tristeţe care reface chipurile iniţiale: călugărul negru şi marea pasăre femelă. Cum se mai urmăresc, se pierd, se caută, se regăsesc în nopţi revărsate ciudat peste crupe de animale negre. Începe apoi din nou viaţa zilnică: tingiri, rîntaş, lipituri de ziar pe geamuri prăfuite, hohote de rîs în abur de cuhnii. Şi iar, o fugă prin păduri rărite, luminate de un astru mort. Veşnică rotire, veşnică ieşire prin hubloul soarelui: deschizătură de lumină mată într-un cer întunecat, sau, dimpotrivă, fereastră nocturnă într-o zi subpămînteană.

Toate aceste scene — şi încă nenumărate altele aşijderea — au năvălit pur şi simplu asupră-mi la vederea celor douăzeci de desene de Florin Pucă, nepermis de fără grijă aşezate pe tinda teatrului tinerilor din dosul Poştei. Prost caşerate (de o cooperativă la fel de vitregă), nefiresc contorsionate pe pereţii unui hol scund şi întunecat, ele au oferit pentru un scurt răstimp rarilor spectatori o bucurie fără seamăn. Aceea a incendierii unei Rome subpămîntene, a lumii unui artist original şi desăvîrşit.

Şi m-am gîndit la inegalitate, la neînţelegere, la nepăsare. Şi mi-am spus în acelaşi timp că n-am dreptate. Pentru că, dincolo de toate canoanele fiind, arta lui Florin Pucă, eliberare şi chin în acelaşi timp, e asemeni unei ofrande. Cel care dăruie îşi dăruie sieşi.

Şi totuşi, prea mult destin negativ, tutelat de forurile tutelare. Nici în pas cu vremea, nici slujind artei. Socot că viitoarea expoziţie a lui Florin Pucă, într-o sală de prin rang, pe simeze corect întocmite, îmi va da, din fericire, şi din nefericire, dreptate.

România literară, nr. 11, 13 martie 1969, p. 26

DUMITRU ŢEPENEAG

Visul şi poezia

Nevoia de cunoaştere (a lumii din jur şi a ta însuţi) precum şi iluzia că aceasta se poate realiza cu ajutorul artei sînt atît de vechi, încît eşti tentat să spui că arta, deşi o activitate specifică şi cu pretenţii de autonomizare, din aceste exigenţe s–a născut. Altfel formulat: rolul gnoseologic acordat artei a ajuns să fie considerat drept o funcţie esenţială a acesteia şi, în orice caz, ivit înaintea celeilalte funcţii principale, aceea de comunicare. Acest mod teleologic de a gîndi ne–a împiedicat şi încă ne mai împiedică, pe mulţi, să admitem că arta, cum spunea Kant, e o finalitate fără scop. Şi tocmai aici, în acest spaţiu teoretic atît de bătătorit de discuţii, se vădeşte înrudirea între artă şi vis, între poezie şi starea onirică. Căci atît visul cît şi poezia dau senzaţia existenţei unui dincolo, unei alte realităţi pe care ele ar fi în stare să ne–o dezvăluie. Şi imaginea onirică şi cea poetică — aş spune chiar cuvîntul, unitatea de sens, de fapt semnul imaginii — au un caracter transcendent, lasă adică impresia că ascund ceva dincolo de ele, stîrnesc setea noastră de cunoaştere. Ele sînt socotite deci surse de cunoaştere, nu reprezintă un scop în sine, sînt doar realităţi

mijlocitoare către esenţele pure. Plăcerea specifică, esthesisul, e numai un fenomen însoţitor, şi vine din ambiguitatea şi nesiguranţa revelaţiei.

Această concepţie, în variate formulări — şi să observăm că de fapt e vorba de un fel de mistică fără Dumnezeu — a determinat atît onirismul romanticilor, cît şi pe cel al suprarealiştilor. Pentru că atît romanticii, care tînjeau la cunoaşterea a ceea ce este dincolo (supraconştientul), cît şi suprarealiştii, care se ambiţionau să prindă, cu ajutorul dicteului automat, ceea ce e dincoace (subconştientul) credeau în transcendenţa visului şi a poeziei, în puterile lor revelatorii. Aşa stînd lucrurile, visul devenea furnizorul la îndemîna oricui al poeziei, sursa ei principală.

Dar visul poate fi privit şi altfel.

În primul rînd, trebuie să ţinem seamă de faptul observabil empiric că visul nocturn fiind evanescent şi, în general, irecurent, chiar dacă ne aduce o revelaţie de ordin metafizic sau abisal-psihologic, aceasta e incomunicabilă. La fel şi experienţa poetică: e individuală, nu poate fi transmisă deplin şi coerent. Şi visul şi starea poetică nu pot fi decît *re-constituite*. A ajunge din nou la unicatul oniric, care întocmai unui gaz scapă din memorie şi se împrăştie prin întreg subconştientul, e imposibil şi incontrolabil. De ajuns trebuie ajuns, şi în deplină luciditate, la opera transmisibilă, faţă de care visul prototipic nu e decît un criteriu, un model care-şi oferă legile nu imaginile, de obicei accidentale şi mult prea individuale.

Şi să vedem care sînt aceste legi.

Încă Nerval a observat cu acuitate nemaipomenita limpezime şi pregnanţă a imaginilor onirice. Într-adevăr, în vis, totul e văzut, orice senzaţie devine o senzaţie vizuală. Această convertire ineluctabilă a oricăror senzaţii în viziuni duce la o obiectualizare netă. Cuvintele şi ideile devin şi ele obiecte, sînt văzute, iar cel care visează se transformă pînă la urmă într-o privire ubicuă, într-un Ochi atotputernic. De aceea au trăit romanticii cu iluzia unei revelaţii divine. În vis, ubicuitatea şi această vizualitate uluitoare te fac să te crezi înzestrat cu puteri demiurgice. Aşa că nu te mai poţi supune logicii curente pe care o respecţi din obişnuinţă sau de frică în timpul veghei: visul îşi creează logica lui, o logică simbolică, instaurînd o ordine — stranie, ce-i drept, totuşi ordine. Nimic nu pare întîm-

plător, nimic arbitrar, şi probabil că tocmai din pricina asta visul se şterge din memorie atît de repede, se pierde sau în orice caz se alterează: desfăşurat într-o altă logică, el nu poate fi transpus, adus la lumina logicii obişnuite.

Într-o astfel de concepţie, nu mai interesează „adevărul" metafizic revelat de vis, visul nu mai e acea sursă tainică şi cvasimistică a poeziei; acum, poetul oniric caută în vis structura şi mecanismul acestuia pentru a le transfera analogic în poezie, folosind, bineînţeles, materialul imagistic oferit de realitatea înconjurătoare. Nici vorbă de evaziune şi nici de îndoielnice vînători de mistere în cîmpiile acelui problematic *dincolo*. Dimpotrivă, poetul oniric modern (vai! de-aş putea găsi alt nume, sau măcar un determinant fericit) apelează la vis pentru a introduce în realitatea imediată, pe care simţurile o percep haotic, iar intelectul prea sec-noţional, o nouă putere ordonatoare şi în acelaşi timp germinativă, o altă logică decît aceea aristotelică, a aşa-zisului bun simţ. Nu este o evaziune, ci o invaziune, o încercare de a pune, în sfîrşit, în comunicare aceste două straturi de realitate care s-au menţinut atîta timp într-o reciprocă suspiciune şi izolare; şi asta pentru că, fiind paralele, nimeni, în artă, n-a avut curajul matematicienilor non-euclidieni de a gîndi că totuşi ele se pot întîlni. În infinit! — mi se va replica. Sigur, în infinit, căci ce este opera de artă, această structură autonomă, avîndu-şi explicaţia precum şi justificarea în ea însăşi, decît infinitul captat în finit, în temporal.

Luceafărul, nr. 14, 5 apr. 1969, p. 3

LEONID DIMOV

Poetul de ieri, de azi, de totdeauna

Am adormit, în copilăria noastră, la foşnetul somnoroaselor păsărele cînd se adunau pe la cuiburi. Am numărat, în adolescenţă, plopii pentru a vedea dacă sînt sau nu fără soţ. Am zîmbit ca de o proprie descoperire atunci cînd ne-am dat seama că icoana stelei ce-a murit, azi o vedem şi nu e. Am stat demni, în clipe de revoltă şi sărăcie, atît în faţa lui Baiazid cît şi a altor ziduri ce n-au întîrziat a se dărîma. Am învăţat că un altul rîde cu gura noastră, că veşnic e numai rîul. Am aflat a ghici chipul celui ce joacă şi pe patru. Acolo unde nasc dorurile, aleanul, năzuinţa, clarviziunea, elanurile noastre, acolo fîlfîie etern umbra răcoroasă şi demiurgică a aripilor lui Eminescu.

Astăzi el este pentru noi nu numai creatorul limbii literare, poetul-împărat dăruind mereu nestemate din besacteaua sa atotîncăpătoare, artistul pur pe care groaza de nedreptate şi împilare îl împinge în zaţul *Timpului*, insul însingurat ce cumpăneşte zîmbitor iubirea şi eternitatea. Pentru poeţii chemaţi să înfrunte veacul acesta de trecere, Eminescu este solul dătător de viaţă. Un sol care, deşi îmbibat de esenţele trecutelor creaţii, îndeamnă fără greş la noutate.

Atunci cînd socoate că trebuie să traducă nimic altceva decît *Critica Raţiunii Pure* (or, Kant stă la temelia unei bune părţi din arta modernă. Şi, dacă vitregia destinului nu l-ar fi împiedicat pe Eminescu, poate că am fi putut citi în româneşte şi *Critica puterii de judecată*). Atunci cînd, turburat de insolitul propriei sale viziuni, caută să-şi învingă spaima „mallarméană" în faţa alterării versului, deşi tocmai el este cel care îl decanonizează: „Nu urmaţi gîndirii mele:/ Căci noianu-i de greşele,/ Urmărind prin întuneric/ Visul vieţii-mi cel chimeric,// Neavînd învăţ şi normă/ Fantazia fără formă/ Rătăcit-a vai! cu mersul:/ Negru-i gîndul, şchiop e viersul."

Atunci cînd, mărturisind un crez iconoclast („Eu nu cred nici în Iehova/ Nici în Budda — Sakya Muni"), rămîne un consecvent al încercării: „Nu mă-ncîntaţi nici cu clasici/ Nici cu stil curat şi antic/ — Toate-mi sînt deopotrivă/ Eu rămîn ce-am fost: — romantic."

Atunci cînd, la „Bolta rece", îşi aduce o cană anume, de sticlă roz riglată, cu capac de zinc, ca nu cumva aburul rece al băuturii să se piardă în văzduh" (G. Călinescu), mă gîndesc cu smerenie şi voluptate la irizările acelor bizare urbi trandafirii zărite de poet cînd, ridicînd zincul, sorbea sufletul vinului lui Amiras.

Complex şi neliniştit, Eminescu nu începe o singură linie genealogică în literatura română. Către el converg toate rădăcinile, de la el diverg toate ramurile, inclusiv cele pe care înmugureşte poezia românească modernă. Poetul fereştilor bătute de lună este în acelaşi timp poetul largelor vase de lemn care tremură la o poruncă. Eminescu nu putea fi decît romantic. O întreagă succesiune de creatori români de pînă la el au încercat să exploreze „faţa ascunsă a lunii". Dacă putem ocoli „medievalităţile întîrziate", ale apocrifelor, nu putem trece nicidecum prin faţa ciudaţilor hibrizi din Istoria Hieroglifelor, nu ne putem împiedica să înălţăm capetele la levitaţia unor grupuri întregi către poarta raiului lui Budai-Deleanu, nu putem sări peste grădinăria de poame enumerate de Anton Pann. Eminescu stăpînea un puternic port-altoi preromantic autohton, pe care grefa romantismului german nu putea să nu prindă. Toată această tradiţie a visului în literatura română ne oferă cheia cu care pătrundem în odăile fantaste ale prozei eminesciene. De care nu toţi cei de la „Junimea", de pildă, au ştiut a se folosi. „Deoarece oriunde se strîng laolaltă 100 de filistini, 90 reprezintă cu autenticitate îngustimea

de vederi şi prostia" (G. Călinescu). Pe filistinii de atunci şi de totdeauna îi speria tocmai ieşirea din canoane, împotrivirea faţă de aparenţele naturale, dorul de a ajunge la natura lucrurilor. Îi speria clipa în care lucrul înviază, capătă o independenţă şi o interdependenţă panică, redevine elementul primordial, definitoriu, al artei. În fuga lor de vis, ei se identificau cu fazele imediate ale naturii, îndepărtîndu-se (în măsura în care au fost cîndva apropiaţi) de sîmburele tainic şi iniţial al artei. „Am respirat cu toţii" — îşi aminteşte George Panu — „Iată-ne, ne zicem noi, readuşi pe pămînt." Ce se întîmpla? Eminescu trecuse de primul pasaj din lectura *Sărmanului Dionis*: „şi tot astfel, dacă închid un ochi, văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De aş avè trei ochi, aş vedé-o şi mai mare, şi cu cît mai mulţi aş avè, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părè mai mari. Cu toate acestea, născut cu mii de ochi, în mijlocul unor arătări colosale, ele toate, în raport cu mine păstrîndu-şi proporţiunea, nu mi-ar părè nici mai mari nici mai mici de cum îmi par azi." Dar spaima nu trece cu una cu două. „Bine", îl întrebă Pogor pe Eminescu, „cele ce se petrec cu Dionis, desigur, le visează?" — „Da şi nu", răspunse Eminescu, „asta-i o teorie greu de înţeles" (G. Panu, citat de G. Călinescu).

Deoarece şi-a depăşit veacul (nici astăzi săgeţile înfipte de el în ţinta viitorului n-au fost cum se cuvine omologate), Eminescu a avut de întîmpinat neînţelegerea celor cu aripile frînte. Deşi nu-i prea băga el în seamă. Îndelungata expediere a ignoranţilor dovedeşte că poetul intuise necesitatea ca arta să urmeze un drum mai puţin bătătorit. El proiectase chiar antene clare în acea artă a veacului nostru, în care încap umbrele bizantine ale crailor de curte veche, rozele miraculoase ale lui Macedonski, lauda blagiană a somnului, cămara tristului menestrel, viziunile histo-onirice ale medicalului Magheru. Acea artă peste care pluteşte jalea nocturnă a negrelor covoare olteneşti suspendate de Ţuculescu, se lasă neliniştea prelungilor sale paseri liliachii, cresc ochi pînditori la fiece geam al „oraşelor" sale halucinate.

Eminescu nu este, deci, un clasic, decît în accepţiunea valorică a cuvîntului. Ne dăm seama de acest lucru, dacă încercăm să cuprindem întreaga-i operă. Ajungem atunci la poezii care încep astfel: „Privesc oraşul — furnicar —/ Cu oameni mulţi şi muri bizari,/ Pe

strade largi cu multe bolţi;/ *Cu cîte-un chip l-a stradei colţ.*" La fiecare colţ cîte-un chip. Deşi oamenii sînt mulţi — „Şi trec foind, rîzînd, vorbind,/ Mulţime de-oameni paşi grăbind./ Dar numai p-ici şi pe colea/ Merge unul de-a-nletelea/ Cu ochii-n cer, pe şuierate,/ Ţiindu-şi mîinile la spate."

Este poetul de ieri, de azi, de totdeauna, în al cărui vis treaz se oglindeşte forfota lumii curente, repercutată la mari altitudini, dincolo de spaţiu şi de timp, precum scrie, mai departe, Eminescu: „O fată trece c-un profil/ Rotund şi dulce de copil,/ Un cîine fuge spăriet,/ Şuier-un lotru de băiet,/ Într-o răspîntie uzată,/ Şi-ntinde-un orb mîna uscată,/ Hamalul trece încărcat,/ Şi orologiile bat —/ Dar nimeni mai nu le ascultă/ De vorbă multă, lume multă."

Luceafărul, nr. 24, 14 iunie 1969, p. 3

LEONID DIMOV

Inocenţa poetului

Multe dintre poeziile lui Virgil Teodorescu se intitulează *Alibi*. Ca nişte scuze pentru investigaţiile pe care, scormonitor şi dezinvolt, poetul le iniţiază, fără a răni. „Spiritul novator care se anunţă pretinde înainte de toate a moşteni de la clasici un solid bun simţ", spunea Appolinaire în 1918, apoi continua: „El mai pretinde a moşteni de la romantici o curiozitate"...

Poate niciodată spiritul novator n-a îmbinat bunul simţ cu curiozitatea precum în poezia lui Virgil Teodorescu, suprarealist militant şi zîmbitor, ins bonom şi coleric, transferîndu-şi în vers toate trăirile, de la cele cotidiene pînă la cele eratice, de la cele lucide pînă la cele onirice. Nu vreau să pun că poezia lui Virgil Teodorescu este un jurnal autobiografic în versuri, deşi s-ar putea spune şi aceasta, în măsura în care poetul îşi trăieşte viaţa. Aş vrea să încep demonstraţia acestei ecuaţii a poeziei lui Virgil Teodorescu (bun simţ + curiozitate = spirit novator) prin analiza felului în care poetul atacă ascunzişurile literei *l*:

Landrule landrule lipăie livada
limba lanţetele landoul
lejerul lenjeriei
lavanda lăcustei
litera liliacului
lagunele lămpilor.

Îmi îngădui acest abracadabrantesc început pentru a mă situa cu bună credinţă în cele mai limpezi tradiţii suprarealiste, pentru că ştiut este că poetul s-a aşezat întotdeauna sub pavăza lui fita:

> fita, flux de forţă, rodrig destin
> din clasa V mă apără.

Desigur, îl putem întreba pe Rodrig dacă are inimă, ba chiar îl putem substitui lui Zadig pentru a trece în revistă nişte destine voltairiene, dar nu un text suprarealist pur şi simplu — precum cel de faţă — va explica poezia lui Virgil Teodorescu. Dimpotrivă, cred că încărcătura poetică a versului său ţine de o modalitate, care depăşeşte baremul suprarealist (mă feresc să definesc acest barem, am mai păţit-o o dată: suprarealiştii, oricît de generoşi ar fi în afara teoriei literare căreia i se supun, devin colerici atunci cînd, cu sau fără voie, le amendează cazuistica).

Deci un text copiat, în aparenţă, după *Dicţionarul Limbii Române*. Şi totuşi după recitiri ai senzaţia unei poezii precise, aproape nostalgice — şi nicidecum aceea a unui răvaş ininteligibil. Lejerul lenjeriei te plasează dintr-odată între budoar şi lipscănie, lavanda lăcustei te transportă direct în cîmpul aromit de ţîrîitul vioriu al cicadelor, iar lagunele lămpilor te aduc înapoi într-o intimitate vesperală. Interpretarea poate părea simplistă, dar cred că e evidentă. După cum tot evidentă este corespunderea între Landru şi landou, dincolo de limbă, livadă şi lanţete. Invenţia astfel domesticită reduce dicteul automat la aparenţă (s-a mai amintit de paradoxul dintre rigoarea prozodică a versurilor lui Virgil Teodorescu şi fuga de canoane a suprarealiştilor). Dar Virgil Teodorescu merge şi mai departe cu supunerea invenţiei poetice unor reguli care, chiar dacă sînt şi ele inventate, nu sînt mai puţin drastice. În poemul în Leopardă, întocmit în 1940, el încearcă să „istovească" primordiile unei limbi necunoscute. În care *ooo toe ooo* înseamnă „mi-e tare dor". Nu vreau să fac o asociaţie facilă, dar cred că păstorul rătăcitor prin Asia cînta în Leopardă. După cum o Asie himerică este lumea caleidoscopic inaugurată de Virgil Teodorescu: „Geamgii şi parlagii, geambaşi de cai/ şi urlet stins de fiară părăsită/ mocnit, ilustru şi apatic rai,/ cătuşe de aloi pentru orbită/ ... şi ce mai ELGAHEL căzut pe brînci".

Nu ştiu dacă Virgil Teodorescu îşi aminteşte de HELGA barbiană atunci cînd încovoaie idolul, dar dramatismul enumerărilor sale n-are nici el prea mult din dicteul automat: „Ce văduve ochioase, cängi dorsale/ ce bocet triumfal de cinci parale,/ ce jocuri de lumină în spelunci."

Deşi izbucneşte impetuos dintr-o gangă suprarealistă: „Noi vrem marcele de margarină/ şi OPULENTA FLOARE DE CHIT", poetul îşi dă seama că stăpîneşte prea multe şi prea puternice arme pentru a nu iniţia o acţiune temerară: aceea a construirii unei lumi imposibile dar plină de ispite („Mai bine-n pîlpîirea sticlirilor din jur/ să îmi împlînt regatul de azur,/ regatul meu de pîrtii, paralel,/ topit într-al culorilor măcel,/ regatul meu legat cu şapte chingi/ de oasele bătrînilor flamingi.").

Patrimoniul de elanuri şi interdicţii suprarealiste a devenit astfel prea sărac. Folosind rima, ritmul, gradaţia, magia lucidă a cuvîntului, tot ce primeşte ca zestre poetul modern Virgil Teodorescu purcede la zidirea propriei sale lumi noi, recurge la o axiomatică proprie şi complicată, pentru a reda poeziei funcţia sa primordială şi anume de a adăuga lumii reale dimensiunea magicului, reinstalînd chiar, undeva sub linia zero ochiul unei divinităţi şi ea inventată: „În infinitul negativ superb/ semnalizează ochiul lui compus."

Poţi detecta în această încercare demiurgică, aşa cum am amintit, o limbă necunoscută (Leoparda), un amalgam de zodii distincte: „Sînt şapte capete de hidră reci,/ sînt şapte sfîrcuri, şapte seci poteci/ pe care-mi port ca-n prerii vechi Columb/ sicriul falnic ferecat în plumb." Poţi reconstitui o istorie, alta decît cea a longobarzilor de pildă: „Copiii rîdeau cînd îi vedeau împreună/ dar regele lupilor (*rei des lupos*)/ le acorda toată atenţia/ din cauza blestematei aluniţe de pe ramura de producţie." O lume de claviaturi, de sisteme solare, de bocale de pîclă şi de fantome violete. O plajă nesfîrşită pe care oceanul imaginaţiei aduce fără încetare vestigiile unor naufragii vesele şi fertile. Înarmat cu unelte prehensile poetul, doar în parte suprarealist, recombină diferite regnuri (nu neapărat trei, cîte sînt în lumea reală) ieşind astfel de sub imperiul legislaţiei fireşti: „Eu sînt femeia ta cu triplu salt/ femeia lampă cu picior înalt/ Şi-atît cît voi fila am să repet/ Că tot zugravul clăpăug e mai deştept."

Virgil Teodorescu continuă să încerce ispita libertății. A negației. A destrucției idolilor. Așa cum a fost învățat de „doctrina" suprarealistă. El depășește însă zona de luptă, părăsește cîmpul de bătaie, și trece la o ocupație mai pașnică dar mai îndrăzneață, aceea a zidirii unui edificiu poetic. Așa cum orice creator esențial a făcut, de la Homer încoace. Iată de ce Virgil Teodorescu are toate însemnele unui poet mare, versurile lui cele mai de seamă vestind ivirea unor lumi nemaivăzute. Poet-herald, Virgil Teodorescu intuiește în ultimă instanță locul geometric al poeziei viitoare: linia de forță care logodește visul cu luciditatea:

„Odihniți-vă, odihniți-vă, aveți de făcut o lungă călătorie/ și o să ajungeți rupți de oboseală undeva unde/ n-o să fie nici lux nici calm nici voluptate/ nici jilțuri lustruite de vreme/ ci o imensă cîmpie acoperită cu alge/ cîmpia somnului/ sau a nesomnului/ cum pretind unii poeți făcînd aluzie la zguduirile posibile/ cîmpia unde toate dorm cu ochii deschiși/ pînă și somnul."

Conștient însă de imensitatea lumii pe care o smulge neantului Virgil Teodorescu simte o piedică centrală: „Este ceva la mijloc un hallo sau o ferestruică de vapor/ care mă împiedică să continui."

Să continue să rămînă ceea ce a fost, aș adăuga eu. Pentru că spre deosebire de alți poeți suprarealiști, Virgil Teodorescu s-a oprit în fața halloului, a privit pe hubloul care-l înfricoșa ajungînd în luminișul marii poezii, acolo unde nu mai interesează de unde vii. Pentru că acolo a bătut ora zîmbetului general, iar ora somnului a trecut: „Ca un clavir plin de lilieci/ copleșit de apă/ în fundul rîului/ ale cărui clape se aud în noapte."

Iată un „alibi" care prevestește inocența viitoare a poetului.

Luceafărul, nr. 33, 16 aug. 1969, p. 3

DUMITRU ŢEPENEAG

Răzbunarea cuvintelor

Într-adevăr, literatura contemporană pare să fi intrat într-o „epocă a suspiciunii", care prezintă îngrijorătoare semne de criză: ruptura din ce în ce mai accentuată între scriitor şi public (de dispreţ reciproc, aproape), şovăielile şi contrazicerile criticilor care lunecă printre criterii clamîndu-şi dreptul la subiectivitate, ambiţia scriitorului modern de a depăşi literatura, de a nu fi un simplu literator (termenul a avut o evoluţie uimitoare, sfîrşind prin a deveni aproape cu totul peiorativ) şi alte simptome, poate nu la fel de importante — adică unele fiind doar efectele celorlalte —, dar reductibile toate la o sorginte comună, la un fenomen cu implicaţii care se vădesc nu numai în domeniul literaturii, şi anume: neîncrederea în cuvînt. Această criză a limbajului, comentată în fel şi chip, declanşează, aşa cum mai de mult arăta Jean Paulhan, de exemplu, în *Fleures de Tarbes* (1941), un adevărat regim de teroare în nobilul ţinut al literelor. Spaima de clişeu, de metafora uzată, de toate acele floricele ale retoricii, a dus, pînă la urmă, la frica — şi, inevitabil, dispreţul — faţă de stil, de *beau style*, care e socotit preţios (chiar şi evoluţia semantică a acestui termen este semnificativă), artificial.

S–a recurs atunci la o literatură a autenticităţii (jurnale, reportaje, sau doar mimarea lor în roman, precum şi poezie prozaică, „whitmaniană" etc.) prin care se respingeau convenţiile vechii retorici, dar se instituiau, *ipso facto*, altele noi. Acest proces de autenticizare a scrisului a avut o evoluţie lentă, brusc accelerată de mişcările avangardiste de la începutul secolului, îndeosebi de futurism şi suprarealism.

Deşi literatura autenticităţii şi refuzul retoricii preced suprarealismul, fiind probabil tot de origine romantică, abia mişcarea suprarealistă e cea care a reuşit subminarea totală a „scrisului frumos". Se ştie că suprarealiştii, în subconştient şi în vis, căutau autenticul, „funcţionarea reală a gîndirii" şi nu elemente cu care să construiască lucid o lume a lor, supusă unor legi specifice (estetice). Ei aveau mai puţin gustul creaţiei, al afirmaţiei măcar, şi mai mult pe acela al distrugerii, al negaţiei.

Suprarealiştii nu respingeau numai retorica, ci şi literatura ca activitate umană specifică (revista lui Breton s–a numit un timp *Littérature* în batjocură!). Iar Aragon, în tinereţea lui, considera literatura drept un meşteşug de tîmpenie, ca să traducem prin expresia lui Creangă sintagma franceză *machine à crétiniser*. Pentru suprarealişti, ca şi mai tîrziu pentru proletcultişti, literatura nu constituie decît un mijloc, o metodă printre altele şi, probabil, numai lipsa de disciplină sau acel har cu care mulţi suprarealişti erau din belşug dăruiţi i–au împiedicat pe unii dintre ei să devină, în condiţiile social–istorice cunoscute, nişte înflăcăraţi proletcultişti. Pe unii!

Ar fi interesant de studiat de către critica şi istoria literară legătura şi influenţa reciprocă dintre suprarealism şi proletcultism. Suprarealiştii s–au revoltat împotriva limbajului asimilîndu–l suprastructurii, idee preluată într–un mod foarte bizar de proletcultism, l–au dinamitat pentru a ajunge la esenţa vieţii şi a gîndirii uitînd că singura legătură cu aceste chintesenţe o constituie tot bietele cuvinte, care au fost date dintru început nu numai ca un mijloc de comunicare ori de propagare a unor sentimente sau idei.

Fapt e că, cel puţin aparent, au reuşit. Întreaga literatură a secolului nostru a fost bulversată de experienţa suprarealistă şi, mai ales în poezie, amprenta a rămas vizibil întipărită. Desigur, criza limbajului are cauze multiple şi adînci. S–ar putea spune că supra-

realismul a fost doar efectul sau mai exact fenomenul de cristalizare al unui proces lent şi îndelungat. Oricum ar fi, întreaga literatură modernă stă sub semnul acestei crize şi orice pas înainte, orice inovare o accentuează şi mai mult. Scriitorul modern e de acum înainte un suspect, nu numai pentru cititor, dar şi pentru ceilalţi scriitori sau chiar pentru el însuşi. E terorizat de suspiciune. Se află între ciocan şi nicovală, ca să riscăm un proverb, deci un clişeu prin excelenţă. Nu mai poate da înapoi sub pedeapsa de a fi socotit ca lipsit de originalitate, şi nu-i vorba doar de acea originalitate de care scriitorii din timpul clasicismului nici nu se sinchiseau, constatabilă deci în mod obiectiv, dar chiar şi de ambiţia sau măcar speranţa de a fi originali — ceea ce e mult mai grav.

Şi totuşi ce s-a întîmplat? Pentru că această situaţie crepusculară în care se află literatura nu se poate pune numai pe seama unei revolte împotriva limbajului ale cărui sintagme au tendinţa firească să devină clişee. De fapt criza limbajului vine în primul rînd din încercarea de a comunica un adevăr lăuntric accesibil tuturor celor din jur; vine din ambiţia scriitorului de a fi autentic (în momentul acela a încetat clasicismul) şi din pretenţia cititorului de a i se transmite un lucru verosimil la nivelul experienţei sale de viaţă. Ambiţia scriitorului a devenit aşadar încetul cu încetul o pretenţie a lectorului! O tentativă romantică pe care omul secolului XX a supus-o unui examen critic necruţător. Şi rezultatul a fost negativ: nici Amiel, nici alţi campioni ai autenticităţii — cîte „jurnale" s-au scris! — nu mai par astăzi sinceri; dar nici Gide! Şi atunci toţi au acuzat cuvîntul, acest vehicul (de ce?) al sentimentelor, acest cărăuş al ideilor. Şi criza, faimoasa criză a limbajului, a izbucnit. Scriitorul se simte terorizat de cuvînt şi a ajuns să-l abhore. Se luptă cu el, îl dezgoleşte, îl schimonoseşte, îi caută sensurile ascunse, contextele în care să sune altfel: o luptă pe viaţă şi pe moarte. Dar nu e lupta cu îngerul! ... Se luptă cu el riscînd să cadă în verbalism dacă nu are tăria, la un moment dat, să tacă. O luptă de sclav, o revoltă de sclav. O luptă în care îşi iroseşte toate forţele şi în care, nu de puţine ori, îi apare cititorului drept un bufon. Tragică şi lucidă bufonerie a poetului suprarealist care caută aici o soluţie. Sau o mimează, şi cum să deosebeşti atunci ce e autentic de ce nu e autentic?

Undeva suprarealiştii au avut dreptate să dispreţuiască literatura şi mai ales pe literator, pe făcătorul de literatură. Căci arta de a scrie a devenit o meserie: meşteşugul şi dorinţa de afirmare au luat locul vocaţiei. Scriitorul e acum un profesionist al scrisului. Dorinţa de a comunica celor din jurul tău o lume care ţi s-a revelat numai ţie a devenit exhibarea unor abilităţi. Sigur, asta înseamnă a avea talent, curajul exhibării, dar creaţia abia de aici porneşte.

Acei meşteşugari talentaţi care redau iscusit realitatea înconjurătoare, dar şi acei măscărici ai oftatului liric care-şi comunică sentimentele — ei au uzat cuvintele şi tot ei se plîng cel mai tare de criza limbajului. Pentru că toţi aceştia sînt lipsiţi de viziune, pentru că nu au o lume a lor pe care s-o ofere şi apoi să fugă, să se retragă.

Nu sînt de vină cuvintele. De vină e ambiţia de a le folosi numai ca pe nişte cărucioare de mesagerie. Criza limbajului e răzbunarea cuvintelor! Literatură, cred eu, nu înseamnă numai comunicarea unor sentimente sau idei într-o formă frumoasă, nici ajungerea (de altfel imposibilă!) la acea „funcţionare reală a gîndirii"; literatură înseamnă şi crearea (sau mai bine zis propunerea) unei lumi deosebite care să nu concureze lumea reală dar nici să n-o nege. Crearea unui spaţiu care, ca şi visul, să stea într-un raport de analogie (ca parfumul faţă de floare etc.) cu lumea aşa-zis reală. Iar cuvintele să fie totodată materia acestui spaţiu paralel şi legătura vital necesară cu realitatea din care s-au născut ca dintr-o matrice. Într-o asemenea literatură nu există criza limbajului. Cuvintele îşi păstrează puterea lor aproape magică pe care se spune că au avut-o odinioară.

România literară, nr. 38, 8 sept. 1969, p. 9

LEONID DIMOV

Mit şi comunicare

De ce oare a întors Orfeu capul? De dorul lui Euridice? Din simplă curiozitate? De teamă? Din non-conformism? Liberi sîntem a găsi orice motiv gestului său funest. Dar orice motiv am găsi un lucru rămîne sigur: în ciuda interdicţiei, în ciuda dorinţei de a ieşi din infern, Orfeu a întors capul. Deşi vorbise cu zeii de sub pămînt, deşi pătrunsese tainele lor, pentru că, poet şi cîntăreţ fiind, a reuşit să-i înduplece, fiul Calliopei priveşte înapoi pentru a afla ce anume se întîmpla în spatele său, pentru a cunoaşte şi acea taină a întrupării, care punea sub semnul întrebării însăşi existenţa lui Euridice, în cea de-a doua ipostază a sa. Deci, tocmai în clipa biruinţei, în clipa reuşitei, totul se destramă, totul se prăbuşeşte din pricina unui simplu gest, în aparenţă necugetat. În aparenţă numai, fiindcă nu trebuie să uităm că Orfeu era poet. „Conştient de vocaţia sa", el nu avea cum să accepte interdicţia zeilor. În definitiv, cel care o iubea pe Euridice era el. Şi numai el, chiar şi înaintea lui Minos, avea dreptul să o reînfiripe.

„Ştim a vă spune minciuni numeroase ce parcă-s aievea,/ Dar atunci cînd o vrem, noi putem să rostim adevărul" — scrie

Hesiod în prologul *Teogoniei* sale. Dorința de adevăr întrerupe mitul orfic, negîndu-l în chiar miezul desfășurării sale. Incapabil să renunțe la adevăr, Orfeu riscă totul. El se îndoiește că îl urmează chiar acea Euridice din el însuși, vie datorită memoriei lui și nicidecum datorită milostivei concesii a zeilor. Odată intrat în infern, după ce cîntecul său mișcase inima divinităților subterane, poetul nu mai poate primi porunci. Este condiția dintotdeauna a poetului care nu se poate mulțumi cu datele *unice*, cu *unicatele* realului și trece la investigarea *posibilului*. Metaforele nu urmăresc decît să contribuie la stabilirea unui adevăr: că realitatea imediată, deși comună, deși normală, deși obișnuită, liniștitoare, veselă, este la fel de ciudată, de primejdioasă, de nesigură ca și plăsmuirile minții. Ne putem închipui oameni cu pielea albastră ori cu nasul străveziu. Dar există nenumărate specii albastre ori străvezii care ar fi putut deveni conștiente de ele însele. Se spune chiar că ritmul dezvoltării mamiferelor scade, pe cînd cel al evoluției paserilor crește vertiginos. Ne putem deci imagina o lume de paseri inteligente. Cu nimic mai puțin stranie decît lumea noastră de vreme ce cunoaștem legile evoluției și ne dăm seama că, odată ajunse în etapa *noastră*, alte specii vor prelua problemele *noastre* fără ca prin asta să devină uzurpatoare. Și totuși undeva există un mister care trebuie să aibă o explicație. „Lucrul cel mai extraordinar", spunea Einstein, „este că lumea are, fără îndoială, un sens." Dacă pentru oricine aceasta constituie o banalitate, pentru poet e suprema justificare a artei sale. Pentru a fi demn de a cunoaște taina, trebuie să fii chinuit de necesitatea dezlegării ei. Parzival e izgonit din Graal pentru că nu are curiozitatea să întrebe de ce suferă regele Amfortas. Abia după o întreagă perioadă de timp necesară educării întru adevăr, Parzival revine la porțile Graalului și pune întrebarea care-i aduce coroana. Castelul vrăjit se deschide numai atunci cînd îndrăzneala cavalerului Parzival este dublată de clarviziunea străbunului Trevizent. Din nou, deci, un sîmbure de demistificare în plin mit. Din nou nemulțumirea chiar de zei dictată față de acceptarea unei succesiuni inebranlabile.

Am fi putut avea aripi precum paserile și atunci am fi zburat. Am fi putut trăi în imponderabilitate și atunci levitația n-ar mai fi fost un fenomen oniric. La începutul acestui veac s-a făcut o expe-

rienţă neverosimilă, dar de o simplitate dezarmantă: s-a dovedit că o fiinţă vie poate fi practic nemuritoare.

Am putea imagina extinderea acestei experienţe pînă la a ne acorda acolada nemuririi, nouă, trestiilor gînditoare. Ce s-ar întîmpla atunci? Să citäm din Jonathan Swift, şi anume o frază din portretul acelor nemuritori *struldbruggs*: „... de aceea, de cîte ori aveau prilejul să asiste la înmormîntări, îşi blestemau soarta şi se plîngeau că natura nu le-a îngăduit să moară, să-şi sfîrşească plicticoasa cursă şi să pătrundă într-un etern repaos". Viaţa fără de moarte este respinsă însă şi într-un alt exemplu, mai apropiat nouă, care merge şi mai departe în recuzarea nemuririi: „Reia-mi al nemuririi nimb/ Şi focul din privire", se roagă Hyperion, doritor a se revărsa „luminiş" nu numai din oglindă. El nu dă însă nemurirea pe nimic. Dimpotrivă, o proiectează läuntric într-o singură oră, dar de o intensitate care echivalează veşnicia: „Şi pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire". Motivul incompatibilităţii nemuririi stă în centrul miturilor care povestesc despre nemuritori. El acuză atotputernicia de absurditate şi lipsă de umor. Ba chiar îi opune o efemeritate a inobedienţei, o suspectează de ipocrizie. Prefăcută în stei, nevasta lui Lot atestă etern suprema făţărnicie a îngerilor: ispita nu-i altceva decît porunca de a călca interdicţia. Dar cine poate juca mai bine decît poetul rolul acelui curios, acelui *avidus cognoscendi*, care plăteşte cu viaţa îndrăzneala de a fi privit pe gaura cheii.

Ridicînd mitul la rang de manifestare a *noosului inconştient*, Lucian Blaga prefigurează tendinţele de „ultimă oră" ale literaturii care încearcă să împace tocmai aceste două entităţi pînă acum ireconciliabile: visul şi stilul, adică starea hipnagogică şi luciditatea. Poezia modernă a ajuns la necesitatea acestei unităţi a contrariilor urmînd calea opusă mitologiei. Ea constată că realitatea familiară, guvernată de senzaţiile de obişnuinţă şi securitate, este în ultimă instanţă rezultanta unei teribile indolenţe. Aceea a insului care zîmbeşte în somn, deşi asasinul, aplecat deasupra patului său, a şi ridicat pumnalul. Nemulţumit de această realitate care doar în aparenţă aduce lumea la picioarele omului, subiectivînd-o, poetul caută să străbată lucrurile pentru a ajunge la sîmburele lor genetic. Miturile sînt primele sale încercări (anonimatul lor nu dovedeşte decît universalitatea naturii poetice) de a şterge aburul de pe oglinda ferme-

cată. Ele ajută la ştergerea deosebirii dintre înlăuntru şi în afară. Dar, dacă în economia unei poezii elementare mitul juca rol de unealtă pentru investigarea lumilor aflate dincolo de coaja realităţii aparente, în poezia modernă el poate fi cel mult subiect sau stimul al activităţii poetice. În efortul ei de a se smulge din mrejele mitului, poezia modernă generează iviri, aflorimente, la suprafaţa existenţei dar, minune, aceste aflorimente nu mai au însuşirile rocilor reale. Ele reprezintă izbucniri ale mitului în realitate, coexistenţe miraculoase între lumile imaginare şi lumea realităţii imediate. „Căci forma artistică — spune Georg Lukacs —, fiind a unui conţinut determinat, creează mereu o «lume» fiinţînd — pentru-sine, care este chemată să evoce, acţionînd autonom, propria-i fiinţare — pentru sine... Căci caracterul intensiv, infinit, de «lume» al operei pare ca premisă şi o atare identificare a interiorului şi exteriorului." Sub aspect filozofic, problema e veche, fiind pusă cu acuitate de Goethe de pildă. Dar numai la modul declarativ. Poetul nu se mai poate deda astăzi la retorisme, oricît de juste ar fi.

În această temeritate a sa de a ocoli singularul, unicatul, legea, poetul încearcă delicii demiurgice. Realizînd o comuniune panică între el însuşi şi obiecte, poetul îşi semnează însă sentinţa: lumea obiectivă îl destramă. Dar, la anumite ore, sub anumite unghiuri, conturele capătă o anumită fluenţă extatică: e pulberea rămasă după „explozia" poetului care, depusă pe lucruri, le conferă o însuşire altădată specifică doar poetului. Opera de artă joacă astfel un triplu rol: acela de obiect, de lume „alta decît cea reală, şi de mijlocitor între subiectul receptor şi forfota aceea încremenită care a dus la dispariţia poetului. Dispariţia unui ins minat pînă la anulare de obsesia unei misterioase ilegalităţi.

Este, dacă vreţi, reeditarea la infinit a mitului edenic al mărului conştiinţei. Căci iată ce spune Eva în acel Mister al lui Adam din secolul XII: „N-a mai gustat omul aşa ceva./ Acum ochii mei văd atît de limpede,/ încît mi se pare că-s Domnul Atotputernic./ Ceea ce a fost, ceea ce va fi,/ pe toate le ştiu, sînt stăpîna lor./ Mănîncă, Adame, nu zăbovi;/ îl vei lua în ceasul cel bun." (Trad. de Ion Negoiţescu, în *Mimesis* de E. Auerbach, p. 155).

Muşcînd din măr, cei doi izgoniţi nu fac altceva decît să aleagă între *unic* şi *divers*, între *saţietate* şi *cunoaştere*. Lume plină de pri-

mejdii ce converg spre moarte, dar includ unica posibilitate de a sfărîma cătuşele lutului prin poezie. Toate celelalte specii în afară de om continuă să se afle în Eden. Numai el, învelit în mantia tragică a poeziei, se bucură de privilegiul de a rătăci prin straniile bolgii ale creaţiei.

Ateneu, nr. 9, sept. 1969, p. 4

LEONID DIMOV

Pledoarie pentru un nou poet

Zeci de cărţi de poezie pe an. Zeci de debuturi. Devenite secrete în ultima vreme, tirajele nu depăşesc, desigur, în cazul cărţilor de poezie, ordinul sutelor. Dar unde vom găsi acea ţară în care poezia să fie publicată în tiraje de masă înainte ca poetul să fi devenit un clasic?

Deocamdată, deficitul editorial al poeziei este acoperit de romanul poliţist. Şi totuşi, zeci de debuturi anual. Şi totuşi, sînt poeţi consemnaţi, apreciaţi, publicaţi de revistele literare (multe–puţine cîte sînt), dar care nu au ajuns, în ciuda stagiului administrativ, să trăiască momentul debutului.

Nu mă voi apuca să înşir numele poeţilor omişi. Îmi voi îngădui să arăt însă ce cred că înseamnă poezia lui Emil Brumaru, unul dintre poeţii anunţaţi ca fiind la prima lor carte, încă de acum un an. Reproduc următoarele rînduri din revista *Luceafărul*, nr. din 28 septembrie 1968: *EMIL BRUMARU. Debutul editorial probabil — 1969, trim. I, Editura tineretului. Stagiul mss. la editură: un an. Opinia redactorului de carte: „Se va distinge în universul poeziei tinere. Va impune un nou poet".*

Un poet se poate considera debutant la fiecare carte, dar edi-

torul e obligat să impună apariţia cu preferinţă a cărţilor pe care el le distinge în universul poeziei. Pentru acestea, un an mi se pare prea mult. Cel de-al doilea an a trecut însă şi el, iar volumul lui Emil Brumaru — între timp am aflat că se cheamă FLUTURII DIN PANDIŞPAN şi a fost copertat de Florin Pucă — n-a apărut. Au apărut în schimb, în cîteva reviste, multe poezii de Emil Brumaru care — Doamne cît de iscoditor am devenit! — nu fac parte din volumul amintit. Ele prefigurează un al doilea volum şi, pentru că nu ştiu care va fi stagiul pînă la apariţie, mă pregătesc să scriu acum despre *Elegiile detectivului Arthur*, pentru că le consider un moment de seamă în desfăşurarea în „trăgători"[1] a poeziei tinere româneşti.

Conceput ca nişte dialoguri memorialistice între un personaj pînditor şi victima ideală, confundată aici cu femeia iubită, elegiile lui Brumaru fixează în încremenire acea parte a lumii care s-a sedimentat în sufletul poetului, păstrînd acolo o doză certă de fericire. Obiectele, după ce capătă o însuşire nouă, indefinisabilă dar obsedantă, se apropie la infinit devenind intime. Reflexul interstiţial al acestor obsesii adimensionale, dar pline de tenacitate, îl constituie mirodeniile şi micile auxilii scriitoriceşti care apar în cele mai insolite şi totuşi nimerite prilejuri: urmele serafului par a fi ale unui ins încălţat în mărar, nasturii pierduţi se roagă să rămîie pe vecie-n unghere, detectivul Arthur toarnă, la popasurile unei călătorii în eternitate, lapte dulce în ceşti. Iată un mod de a iradia macrocosmosul în microcosmos, un fel de inversă geneză, folosită ca pentru a demonstra că universul, cu tainele lui cumplite, cu legile-i fioroase, cu golurile-i infinite, poate fi calm, strîns într-o basma pictată cu fluturi gingaşi şi aşezat nepăsător lîngă şezlongul din fundul curţii. O modalitate deci de a face din fiecare clipă o trăire totală. Aşa precum ne asigura Eminescu: „Tu ai şi-acum comoara-ntreagă/ Ce-n viaţă pururi ai avut."

În acest sens, poezia lui Emil Brumaru este simultan poezie filozofică şi magie. Eliminate fiind greoaiele relaţii din lumea veghilor cotidiene, fiecare sintagmă este holofrastică şi dătătoare de beatitudine: „Călătoream (ţi-aminteşti?) în cea mai frumoasă caleaşcă./ C-un flutur miop între noi, privind fericit înainte."

---

[1] Folosesc acest termen militar pentru a coresponda cu detectivul Arthur şi nu pentru a insinua că poezia nouă ar avea de luptat cu poezia veche.

Piperul zdrobit în piuliţele lui Brumaru capătă însuşiri vrăjitoreşti. De parcă poetul însuşi este tocat, gătit şi reînviat într-o bucătărie-laborator în care Dumnezeu, invitat să ia loc pe scăunel, şade acolo sfios şi nu-ndrăzneşte să intervină, deşi tare-ar dori s-o facă. Ateiste şi fragile, elegiile se desfăşoară în etape scurte, ca de la popas la popas. Întîmplările cele mai teribile se rezolvă întotdeauna printr-un happy-end, dar cîtă tristeţe: „Apoi într-o seară (caută-adînc în memorie.)/ Ne-am dezbrăcat neştiind întîmplarea aceasta ce-nseamnă/ Şi renunţînd la găsirea pisicilor tale, la glorie,/ O, ne-am pictat unul altuia, palizi, pe coapsele calde, vechi peisaje de toamnă..."

În ciuda fragmentelor de întîmplări pe care le vehiculează, Brumaru rămîne un liric. Poezia sa este monologală. Singur, într-o localitate fără latitudine, precum în a şasea elegie, poetul îşi închipuie că i-ar putea veni un colet: „Pe care-l voi duce, plutind fericit prin întregul oraş." Dar coletul este abandonat o clipă pe trotuar, şi poetul vede cum: „Încet se desface şi cum dinăuntru apar./ O, goale şi albe picioarele tale prelungi cu mici unghii rotunde!" Rămas singur stăpîn pe vedenia viitoare, poetul îi oferă, casnic, dulceaţă cu linguriţa.

Cu cine s-ar fi întîlnit el, deci? Cu propria sa închipuire, cu sine însuşi. „Întreaga omenire — spunea Gottfried Benn — se hrăneşte din cîteva întîlniri cu sine, dar cine se întîlneşte cu sine? Cîţiva doar, şi atunci sînt singuri." Eu sînt înclinat să cred că Emil Brumaru este unul dintre aceşti cîţiva. Pentru a vedea dacă solilocviile sale mai interesează şi pe altcineva, el trebuie publicat, poezia sa trebuie adusă în faţa instanţei critice. Sînt convins, ca şi nu prea grăbitul său redactor de carte, că ne vom afla atunci în faţa unui nou poet, a unui poet nou, a unei poezii distincte şi discrete, saturată de lucirile unui smalţ de preţ.

Viaţa românească, nr. 12, dec. 1969, p. 122–124

DUMITRU ŢEPENEAG

Sub semnul Graalului

Într-o zi, neînfricatul Lancelot asistă la un minunat turnir care se desfăşoară pe pajiştea din faţa unui castel; erau acolo încleştaţi în luptă cavaleri înveşmîntaţi în alb şi cavaleri înveşmîntaţi în negru care i se părură lui Lancelot veniţi din altă lume ori din vis. Mai tîrziu, cerînd lămuriri, el află totuşi că „era un turnir de cavaleri pămînteni şi nu cereşti, *căci înţelesul luptei lor era mai presus decît puteau chiar ei să-şi închipuie*".

Întotdeauna obiectul pare să spună mai mult decît sensul său. Aşa a apărut problema transcendentului, a ceea ce e dincolo de imagine, de semnul de orice natură al obiectului. De aici probabil obsesia înţelesului, a noimei care se ascunde în spatele lucrurilor. De aici, tentaţia căutării. Care este sensul vietii, al fiinţei noastre, şi de ce ne scapă mereu? Pînă cînd căutarea şi viaţa devin una şi aceeaşi aventură. Iar atunci această căutare e altceva decît dorinţa de cunoaştere, altceva decît laborioasa cercetare a cauzelor şi fenomenelor. Nicăieri ca în mitul Graalului nu e mai adînc cuprinsă ideea acestei căutări spirituale, care este întrebare şi în acelaşi timp aventură, participare totală a întregii fiinţe şi nu demers sis-

tematic al intelectului pentru găsirea unei soluţii. Prin ea nu se cîştigă experienţă, ci un destin!

Puţini au curajul să se angajeze pe un astfel de drum. Cei mai mulţi rămîn la castelul regelui Arthur, preferînd un confort lipsit de riscul prea multor întrebări, alţii pătrund în stufoasa, simbolica pădure, luîndu-şi toate precauţiile pentru a nu pierde drumul înapoi: şi-l pierd pe cel înainte! Puţini au curajul aventurii totale, adică al vieţii cheltuite într-o permanentă căutare, la capătul căreia chiar dacă există un răspuns, acesta nu mai e transmisibil. Fiecare se salvează singur. Şi moare singur.

Albert Béguin (1901-1958) n-a fost un critic în accepţiunea curentă a termenului; poate n-a fost nici unul din acei cavaleri ai căutării ca în legenda pe care o îndrăgea atît de mult, a Graalului, ci doar agrimensorul cu ochii pierduţi spre Castelul la care nu poate ajunge. Oricum ar fi, ai aproape certitudinea că pentru el activitatea literară a rămas întotdeauna pe un plan secundar, şi nici chiar în perioada cea mai fecundă, dinainte de război, ea nu poate fi despărţită de o atitudine fundamentală în faţa vieţii. În fiecare clipă a aventurii sale interioare, se străduie să păstreze contactul cu realitatea din jur. Nu evadează — şi are tăria să se oprească, să renunţe. Să se schimbe ca să rămînă el însuşi!

La şaisprezece ani e preocupat de politică, şi e curînd dezamăgit de „lipsa de ideal". Alunecă apoi spre un umanitarism cam vag şi defetist, al cărei campion era pe atunci Romain Rolland, dar şi aceasta e o „mişcare spre exterior", destul de mediocră ca expresie. Iar el vrea să fie un cavaler, nu un scutier al umanităţii. Abia mai tîrziu înţelege importanţa umilinţei, a umbrei. E perioada în care-i descoperă pe Claudel, Péguy, Gide — ceva mai tîrziu pe Proust. Stadiul estetic a fost depăşit foarte repede. Frămîntările sale sînt etice, politice. Vine totuşi un moment de mari şovăieli interioare. Cum să împace acea căutare spirituală spre care se simte atras, cu nevoia de comunicare sau, poate mai bine, de comuniune?

Pleacă la Paris; la gară îl aşteaptă Aragon, căruia îi scrisese fără să-l fi cunoscut dinainte. Pătrunde în pădurea de miracole a suprarealismului, iar ghidul său îl poartă după el pe străzile şi prin cafenelele Parisului, zîmbind amuzat de uluiala neîndemînatic ascunsă a timidului provincial, un adevărat „ţăran la Paris". Aragon se dis-

tra, Béguin însă e emoţionat ca după o învestire într–un ordin cavaleresc. Şi, într–adevăr, pe vremea aceea, suprarealismul putea părea un nou şi, mai ales, intransigent cavalerism al imaginarului. Nu scria Breton în *Primul Manifest*: „Draga mea imaginaţie, ceea ce îmi place în primul rînd la tine e că nu ierţi"? Suprarealismul i–a deschis porţile spre miracol şi spre vis. Acum Béguin nu poate să nu pătrundă avid în lumea aceasta plină de miraje, de pericole.

Se ştie cum a ajuns să descopere visul romantic. Pe Jean–Paul pitit în raftul acela din librăria unde Béguin lucra ca simplu vînzător, străduinţa lui de a învăţa germana, pe care o uitase din copilărie. În 1930 traduce *Hesperus*, apoi alcătuieşte o culegere de vise extrase din diversele romane ale lui Jean–Paul. Ajunge lector la Universitatea din Halle, iar în 1937 publică *Sufletul romantic şi visul*.[1]

Aventura pare să eşueze în erudiţie. Oare cavalerul s–a transformat într–un şoarece de bibliotecă? Nicidecum. Patima căutării se păstrase întreagă. Pentru Béguin, romanticii sînt ca nişte rude îndepărtate — strămoşi la care te întorci ca să–i cunoşti şi să te cunoşti mai bine. El coboară în romantism ca Nerval (din *Aurélia*) în ţărîmul supranatural unde sălăşluiesc strămoşii săi. E o întoarcere la sursă, o aventură în timp, dar şi spaţiu: o traversare. Biblioteca nu e decît un decor. *Trăieşte* în romantism, care pentru el nu însemna un curent sau o şcoală literară, ci o tonalitate de care se simţea legat prin afinităţi spirituale. *Sufletul romantic şi visul* e un adevărat *Erlebnisroman*, nu o erudită şi seacă teză de doctorat. „Pentru cine ştie să citească printre rînduri", spune, pe drept cuvînt, Brion, „cartea conţine o mare parte de autoelucidare, de autobiografie spirituală."

Cufundarea aceasta în Romantism nu–l împiedică să fie atent şi la ce se întîmplă în jurul său, la convulsiile Istoriei. Încă din 1934 este silit să părăsească Germania pentru că protestase împotriva nazismului. Un protest formulat de pe aceleaşi poziţii spiritualiste pe care nu le va părăsi niciodată, oricît de adînc va fi angajat în politic în ultimii ani. Nu se poate împăca cu gîndul că oamenii „au pierdut conştiinţa destinului lor spiritual, care nu poate fi decît individual". Începe să–şi dea seama că nu are dreptul să stea de–o parte, să se mulţumească să fie doar spectator sau să–şi întoarcă privirile şi să–şi astupe urechile.

[1] În curs de apariţie la Editura Pentru Literatura Universală

Tot în perioada aceea începe îndepărtarea sa de romantism. „Scăpînd din închisoarea eului conştient", scrie el către sfîrşitul *Sufletului romantic şi visul*, „trebuie să ai grijă să nu te laşi prins în închisoarea visului de unde nu există întoarcere." Frica de demenţă? Sau hotărîrea de a ieşi din Noaptea romantică pentru a se îndrepta spre cucerirea altor valori spirituale, mai pure? Fără îndoială e greu de stabilit care a fost cauza determinantă, dar nu se poate să nu fi jucat un rol în această îndepărtare de romantism şi valpurgicul spectacol pe care-l oferea nazismul, ducînd pînă la caricatură filozofia şi teoriile social-politice ale lui Novalis ori Nietzsche. Farmecul romantismului are de acum încolo, pentru Béguin, ceva malefic, diabolic aproape. Trebuia găsit altceva. Alt orizont mai luminos, mai calm, spre care să-şi continue calea. Nu în vis se află mîntuirea, revelaţia finală, raţiunea însăşi a căutării. Visul poate deveni o capcană a sufletului însetat de divinitate. Aventura nocturnă s-a încheiat. Într-o scrisoare către Nöel Devaulx, el se leapădă aproape brutal de acea perioadă romantică şi onirică: „Vă miraţi că am putut să trec de la romantismul german la Péguy. Dar fapt e că am început cu Péguy, mult înainte de a bănui romantismul, şi m-am întors la el după acea aventură nocturnă care n-a fost decît un accident, şi pînă la urmă o decepţie nemărturisită." Numai un om pentru care literatura reprezintă un simplu mijloc printre altele putea să renunţe astfel la o perioadă atît de fructuoasă, cel puţin văzută dinafară, cum a fost aceea cînd a scris *Sufletul romantic şi visul*.

În noiembrie 1940, Béguin se converteşte la catolicism. De aici înainte nu va mai scrie decît despre Pascal, Péguy, Claudel, Bernanos, Bloy etc. O singură excepţie: Balzac. Misticismul său nu reprezintă însă o negare a vieţii. El nu uită niciodată ce datorează oamenilor. Nu mai e agrimensorul singuratic care-şi caută o cale numai a sa, şi nici cavalerul plecat spre Corbenye.

Sau poate abia acum e? Influenţa lui Mounier se resimte din ce în ce mai puternic: creştinismul lui Béguin este angajat, e un creştinism de stînga, orientat spre societate, spre activitatea politică. Participă la rezistenţă, ce-i drept nu cu arma în mînă, ci editînd în Elveţia acele *Caiete ale Ronului* unde publică majoritatea scriitorilor interzişi în Franţa ocupată. După război, după moartea lui Mounier, devine directorul revistei *Esprit*. Semnificativ e şi faptul

că editează şi prefaţează legenda Graalului în versiunea în proză a călugărilor cistercieni pe care o preferă altor versiuni, de pildă celei a lui Wolfram von Eschenbach (după ea s-a inspirat Wagner), deşi aceasta din urmă e mai stranie, mai misterioasă şi — se pare — mai frumoasă, dominată de magie şi de miturile ancestrale; preferă versiunea după Robert Boron tocmai pentru că se adresează „unei umanităţi ajunse la un anumit echilibru de civilizaţie, de înţelepciune profană, şi nu unui popor încă prizonier al obsesiilor păgînismului primitiv". Tot aşa, alege şi transpune în franceza modernă scrierile lui Bernard de Clairvaux şi nu ale Magistrului Eckhart sau ale unui mistic cu faţa întoarsă de la lume. Căci căutarea lui Béguin, deşi străbătută tot mai mult de dorinţa de integrare a tuturor planurilor, şi în special a celui social-politic, n-a luat sfîrşit o dată cu convertirea; aceasta n-a fost pentru el o soluţie finală, ci o reîmprospătare a forţelor. Adevărata căutare nici nu poate avea un sfîrşit; scopul ei nu e undeva, la un capăt, e în chiar desfăşurarea sa, în înlesnirea cunoaşterii de sine, şi mai ales în dezvăluirea unei unităţi a sinelui. Dezvăluirea aceasta este Graalul atît de rîvnit. Iar opera literară nu poate fi decît mijlocul, nu scopul unei vieţi de căutare. Asta şi admirăm la Béguin: puternica spiritualitate emanată din cuvintele sale, care tot timpul parcă vor să spună altceva decît ce spun.

În căutarea Graalului, etapa finală e aceea a ne-vederii. Atunci se iveşte revelaţia, lumina, şi cel ales primeşte răspunsul. Căci răspunsul, deşi e căutat, nu e găsit, ci primit. Şi în orice caz nu e comunicabil. Transfigurarea finală e personală şi mută. În acele clipe de extaz, buzele sînt strînse într-un zîmbet, ele nu se vor mai deschide niciodată. Galaad află o dată cu suprema împlinire a căutării sale şi moartea, iar Graalul dispare împreună cu el. „De îndată ce Galaad muri, se întîmplă o mare minune: o mînă coborî din cer, dar corpul de care era prinsă nu se vedea. Ea merse drept la Sfîntul Potir, îl luă, apucă totodată şi lancea, şi le duse cu dînsa în ceruri — astfel ca de atunci nici un om să nu cuteze să spună că a văzut cu ochii lui Sfîntul Graal."

Aici e probabil simbolul integrării totale la care visa Béguin. Dar şi al tainei pecetluite. Fiecare trebuie să o ia de la început.

România literară, nr. 2, 15 ian. 1970, p. 20

DUMITRU ŢEPENEAG

Homo ludens*

Nimic nu mi se pare mai înjositor decît a încălca regulile unui joc. E, într-un fel, mai rău decît încălcarea unor legi consemnate şi sancţionate de codul penal; pentru că regulile jocului le accepţi personal şi în deplină cunoştinţă de cauză — nu ţi se impun, ci ţi se propun, nu le moşteneşti, ci chiar le stabileşti. Odată acceptate însă, adică din moment ce tu singur ţi-ai îngrădit libertatea, statornicindu-i limitele, ignorarea lor te scoate automat din colectivitatea ludică. Şi asta cu atît mai mult cu cît nu există un sistem organizat de sancţionare, ci doar un fel de contract verbal. Probabil Rousseau pornind de la observarea regulilor jocului a ajuns la utopica sa concepţie a contractului social. Greşeala lui pare a fi fost aceea de a conceptualiza atributele concrete ale unor fiinţe vii. A fost un raţionalism plin de optimism! Viaţa socială nu poate fi concepută ca un joc pentru că aici intervin legi psihice şi biologice care determină necesităţi contradictorii. Jocul presupune convenţia, artificialul, nu decurge din necesităţi vitale. Jocul, spre deosebire de orice activitate necesară din timpul vieţii, face complet abstracţie de moarte. Cînd joci şotron, nu

* Apărut sub titlul — impus de cenzură — „Legile jocurilor"

există neant, nici Dumnezeu. Jocul este o paranteză perfectă. Căci face abstracţie şi de ceea ce se cheamă nevoie de libertate. Sau mai exact: la joc se aplică în totul definiţia cunoscută a libertăţii: eşti liber în măsura în care înţelegi regulile jocului. Jocul e o insulă în această mare a necesităţilor.

Privit din afară, jocul poate părea absurd. Ca şi arta care este singura activitate umană născută din joc. Poate părea absurd în comparaţie cu viaţa cea de toate zilele pe care o ignoră. Automobilistului care se grăbeşte spre o ţintă precisă şi apropiată, şotronul copiilor de pe trotuar i se pare naiv; ridică totuşi din umeri, cu îngăduinţă. Dar dacă m-ar vedea pe mine jucînd şotron s-ar indigna. Ori poate s-ar opri crezînd că e vorba de un *happening*, făcînd deci primul pas spre convenţional şi artificial, spre artă. Prin asta el se depărtează de viaţă şi se instalează undeva la hotarul dintre viaţă şi artă, devenind aşadar un spectator. Poate să-i placă sau să nu-i placă. Dar n-are dreptul să se amestece, pentru că m-ar împiedica pe mine, cel care joc şotron, să respect regulile jocului. Iar eu, la rîndul meu, nu trebuie să-i dau prea mare importanţă, din aceleaşi motive. Ideal ar fi să-l ignor cu desăvîrşire. Atunci jocul ar fi pur şi absolut autentic. Căci jocul şi această fiică a sa îmbătrînită înainte de vreme care este arta nu pot fi autentice şi sincere decît cu o condiţie: să le faci pentru tine însuţi. Ceea ce nu înseamnă că automobilistul, şi el un virtual jucător, nu are dreptul să privească, să aprecieze, să judece, să dea note, să răsplătească, să aplaude ori să fluiere. De fapt el, prin insistenţa privirii sale, a făcut ca un anumit joc (cu anumite reguli) să se numească artă. Dar dacă s-a oprit din drumul său care oricum poate fi socotit mai util decît şotronul de pe trotuar înseamnă că ceva l-a atras ori că măcar şi-a adus aminte de copilărie, de acea vîrstă la care nu se pune problema morţii şi a libertăţii. Şi vine *ştiind* că jocul ascultă de nişte reguli ale sale, nu ale vieţii, se apropie *cunoscînd* absoluta inutilitate a acestor mici salturi caraghioase pe caldarîm. Iar dacă vine să privească, el nu mai e automobilist, nici doctor, nici om politic, nici savant atomist, nici soţ ori tată de copii, ci altceva foarte ciudat care face legătura între

viaţă şi joc: spectator. Şi el trebuie să cunoască regulile jocului pentru a aprecia calitatea lui şi — ceea ce e şi mai important — pentru a putea accepta solemn singura interdicţie: să nu se amestece. Asta fiind din păcate o „regulă" pe care n-o poate garanta nimeni...

◆

În teorie e foarte uşor! Îi invidiez pe sofiştii greci care aveau privilegiul agorei. Îl invidiez şi pe Hegel care a fost ultimul speculant genial al acestei mobilităţi a spiritului omenesc. Nouă nu ne mai rămîne decît să fim consecvenţi şi principiali. Epigonici, bineînţeles!

Argeş, nr. 1, ian. 1970, p. 18
(rubrica „Şotron")

DUMITRU ŢEPENEAG

Un volum nediscutat

Publicînd foarte puţin, privit de cei cîţiva critici care s-au ocupat de volumul său cu destulă răceală (între ei şi Gabriel Dimisianu care este totuşi unul dintre criticii cei mai receptivi la proza modernă), Florin Gabrea continuă să rămînă într-o nemeritată umbră. O situaţie asemănătoare au avut-o, în anul care a trecut, şi alţi doi „debutanţi" (termenul conţine din păcate o minimalizare, dar ce pot să fac?) amîndoi cu mult peste nivelul mediu: poeţii Ion Nicolescu — *Indulgenţe* şi Sebastian Reichmann — *Geraldine*.

Desigur, scriitura lui Gabrea e destul de greu accesibilă şi fiecare schiţă sau nuvelă trebuie neapărat recitită, a doua lectură abia dezvăluindu-i structura. Renunţînd la tradiţionala derulare, cronologică, fie ea şi inversă, el îşi prezintă materialul epic într-un mod sincopat şi ambiguu, în aşa fel încît comunicarea acestuia nu se realizează mai înainte de citirea ultimei fraze. O încercare de simultaneizare cu mijloacele unei arte consecutive cum e literatura!... Chiar şi punctuaţia, belşugul de puncte de suspensie, dovedeşte că întreruperea fluxului epic şi tot ce decurge din asta nu e un procedeu printre altele, ci ţine

de însuşi specificul scriiturii sale. Eternul subiect lipseşte ori e un simplu pretext, ori, cum se întîmplă şi în proza lui Neacşu, trebuie reconstituit la a doua lectură. Fiecare text se naşte parcă din el însuşi: o frază o creează pe cealaltă care apare imediat sau altundeva, mai departe, în discursul narativ. În felul acesta tensiunea estetică este maximă, dar şi răbdarea cititorului comod, pentru care proza înseamnă poveste, e pusă la grea încercare.

Două sînt textele semnificative din acest punct de vedere. *Mai întîi aleasa inimii*, capodopera volumului, şi *Să nu uitaţi mirosul vinului de Condado*, mai puţin reuşită, dar în care procedeele scriiturii sînt duse pînă aproape de ultima consecinţă. În prima, un restaurant unde se desfăşoară un ospăţ de nuntă devine în mod firesc (firescul din vis!) un acvariu de o poezie plină de spaimă şi grotesc. În apogeul ospăţului sînt aduşi în vase speciale, aşezate lîngă scaunul fiecărui invitat, peştii Holocanthus. Acum se produce transfigurarea pregătită cu atîta migală. Mirele pronunţă numele peştelui şi în secunda următoare: „... vedeam sub noi picioarele de lemn intrate pînă la jumătate într-o apă cu spume, degetele ei subţiri s-au apropiat de spaţiul încercuit cu galben, dar mi-a tremurat mîna şi cu un clipocit uşor a dispărut sub apa care se legăna, atunci ea s-a ridicat şi s-a aruncat pe urmele lui, cîteva clipe, rochia albă s-a înfoiat, pufoasă, apoi îngreunată a coborît tîrîtă de trupul care se zbătea (...) Lumina creştea şi, ca o uşă care se deschide dintr-odată, filtrate prin aceeaşi culoare alburiu-verzuie, mi-au apărut în faţa ochilor puzderie nemişcată de neamuri însolzate, grupate după nuanţe şi mărimi. Nici nu s-au clintit cînd am pătruns în mijlocul lor — stăteau să-i ating cu degetul, îi simţeam calzi şi zvîcneau doar cîte o dată cu boturile înainte..." — în secunda următoare devine victima propriilor sale cuvinte, harponul (sau furculiţa?) îi pătrunde în coaste şi în ropotele de aplauze şi chiote e aruncat „în praful de pe pardoseală".

Procedeele, tehnica sînt şi mai vizibile în *Să nu uitaţi mirosul vinului de Condado* — mai ales pentru cine a citit schiţa cu care Gabrea a debutat în *Amfiteatru*: punctul de plecare, nucleul pe care şi-a construit textul publicat în volum. Tot privind de undeva dintr-un subsol picioarele care se văd prin ferestruica strîmtă „la care nu ajungeam cu mîna nici ridicat în vîrful picioarelor", naratorul, anonim şi misterios (se poate vorbi de o influenţă a lui Robbe-Gril-

let, dar o influenţă asimilată şi supusă unei viziuni proprii), ajunge să se îndrăgostească foarte simplu de o fată. Fiecare pereche de picioare trebuie să aibă însă un trup şi o poveste care se construieşte din ipoteze şi deducţii, aşa că pînă la urmă spaţiul narativ e populat cu personaje intenţionat artificiale care intră în relaţii unele cu altele doar prin voinţa autorului. De fapt, schiţa sau textul acesta are ca temă secretă raportul dintre autor şi personajele sale. Pe măsură ce se derulează „acţiunea", mai exact reflecţiile şi ipotezele epice ale autorului claustrat în temniţa propriei sale literaturi, acesta nu încetează să se întrebe asupra mecanismului derulării narative, asupra determinărilor ei, şi naraţiunea se desfăşoară în continuare tocmai în virtutea acestor întrebări subiacente, niciodată exprimate. Dragostea doar, pare să-şi răspundă autorul, adică momentul de viaţă de cea mai mare vitalitate (de ce nu şi spaima?), ea singură îl poate salva pe autor din temniţa creaţiei. Finalul e splendid prin densitatea sa lirică în care răzbate, ca în tot scrisul lui Gabrea, şi o ironie surdă, bine reţinută: „Iertaţi-mă, sînt de vină, dar lăsaţi-o să mă ia de aici, la o parte glezne, uite-le, apar, celelalte se dau în lături, se mişcă încet, aproape că se tîrăsc, se opresc, sînt gata, m-am pregătit, mi-am luat tot, dar în această secundă un zgomot îmi loveşte urechile, loveşte peretele şi pardoseala răsturnîndu-le şi tîrîndu-mă şi pe mine sub molozul ruinelor, şi în această secundă au apărut genunchii, mijlocul şi spatele, umerii şi gîtul, părul şi capul de femeie, bineînţeles, alunecînd de-a lungul geamului şi s-au oprit acoperind-o cu totul, cine eşti dumneata, nu te-am mai văzut şi de acum înainte oriunde voi încerca să mă retrag n-am să reuşesc niciodată să văd ce se petrece dincolo de ferestruica strîmtă la care nu pot ajunge cu mîna nici ridicat în vîrful picioarelor..." Cercul s-a închis, tras de o mînă care nu tremură: nu există nici o scăpare, totul este zadarnic.

„Virtuţile" onirice ale lui Florin Gabrea sînt evidente în tot volumul, dar mai ales în *Catedrala*. Spaima de gregar, potenţarea sacrului prin grotesc (ce altceva fac Bosch sau Grünewald?) sînt realizate cu o tehnică obiectuală desăvîrşită. E aici — şi nu numai aici — o senzaţie de vis treaz, sau de coşmar, totul într-o lumină filtrată parcă prin vitralii. Descrierea e migăloasă şi exactă şi totuşi obiectele şi gesturile personajelor se destramă şi tremură — ca în

oglinda uşor tulburată a unei ape. Interesant e că socialul cu toate implicaţiile sale nu este ocolit, cum s-ar putea crede. Dimpotrivă, ultima nuvelă, cea mai lungă, dincolo de procedeele pe care le-am analizat sumar pînă acum, are o problematică foarte actuală; la fel şi *Trei izvoare*, deşi aici acţiunea nu este plasată cu exactitate în timpul istoric. Tema socială nu e expusă niciodată direct, ci printr-o reţea de aluzii; şi trebuie să fi văzut filmul lui Wajda în care a jucat Cybulski (*Cenuşă şi diamant*) ca să înţelegi toată gravitatea frazei cu care se încheie ultima nuvelă şi cu ea volumul: „... şi pentru ultima oară, aduceţi-vă aminte cum moare omul acela Cybulski sub cîmpul de gunoaie". Tocmai în această excepţională folosire a subtextului stau forţa şi modernitatea prozei lui Gabrea. La el, totul e doar sugerat, fraza nu se termină niciodată explicit, nu epuizează sensul pe care vrea să-l comunice.

Sînt convins că se va reveni asupra acestui volum, criticii se vor întoarce la el cu mai multă comprehensivitate şi cu instrumente mai fine. Căci despre o carte cum e *Hanimore* a lui Gabrea se poate în orice caz discuta mai mult şi mai fructuos pentru teoria prozei decît despre mai ştiu eu ce roman făcut după reţete tradiţionaliste.

România literară, nr. 6, 12 febr. 1970, p. 8, 14

LEONID DIMOV

O apologie a evidenţei artistice

Este oare poezia modernă atît de departe săgetată în viitor încît n–o putem înţelege? Sau modalităţile folosite de ea, ba chiar domeniile cunoaşterii la care îşi închipuie că are acces sînt atît de subtile încît exclud putinţa unei asimilări definitive? Limitînd încercarea de a defini poezia modernă la aceste două ipoteze, Hugo Friedrich se eschivează: „Ambele ipoteze sînt posibile", spune el, „noi însă nu ne putem pronunţa." Constatînd anormalitatea şi neasimilarea liricilor moderni, el mărturiseşte: „Mă simt mai bine alături de Goethe decît de T.S. Eliot." Iată deci un cercetător al poeziei moderne care nu se simte bine în tovărăşia ei, care crede că vechile anomalii, asimilate în trecut, s–au convertit într–o nouă şi copleşitoare anomalie, de data aceasta neasimilabilă, incapabilă a cuceri „masele" de cititori, pentru că nu se poate supune vulgarizării.

Deşi exagerează importanţa butadei baudelairiene, care laudă ininteligibilul („Este o anumită glorie în a nu fi înţeles"), Hugo Friedrich înţelege prea bine că poetul modern este menit a sta de strajă la porţile necunoscutului, fără a fi în slujba acestuia din urmă, dar nici în

slujba a ceea ce este cunoscut. Gloria sa se materializează prin exclamaţia „Cine-i? Stai!", pe care poetul-sentinelă o strigă la auzul paşilor cititorului neavizat. Nu este nici o interdicţie prezumţioasă, ci o deznădăjduită prevenire a acelui cititor care, înainte de a intra în baracă, pretinde să fie convins că spectatorul merită a fi văzut. Poezia modernă nu este un spectacol propriu-zis. Odată intrat, cititorul suferă toate chinurile poetului. De aceea, el trebuie prevenit asupra riscurilor pe care şi le asumă, însă nu poate fi (şi nu trebuie să fie) ademenit. Pentru aceasta există Goethe, iar Goethe epuizează toate argumentele şi mai aduce cîteva pe deasupra. Dacă Hugo Friedrich se simte întotdeauna bine alături de Goethe, a cărui personalitate poliedrică are şi faţete echivalente îndrăznelilor poeziei moderne, atunci inapetenţa lui faţă de această din urmă poezie nu este iremediabilă. El îl citează, de altfel, cu vădită preferinţă pe Gottfried Benn, pentru care actul poetic înseamnă „... a te dărui unor lucruri care ar merita să nu convingi despre ele pe nimeni". El îşi dă seama că divorţul dintre societate şi poezia modernă se datoreşte faptului că societatea modernă a întors spatele poeziei, obsedată fiind de preocupările imediate. Se impune deci o reîncărcare cu poezie a acumulatorilor de energie socială, deci o a treia ipoteză de definire a poeziei, situată în afara primitivului *aut...*, *aut...* aşa cum o presimte şi exigent-inspiratul traducător al cărţii lui Hugo Friedrich, Dieter Fuhrmann, în al cărui cuvînt introductiv citim: „Or, tocmai simbolul, ca entelehie a metaforei, oricît de severă ar fi negarea contingenţelor prin care este urmărită semnificaţia extremă, anihilează o dată cu aceste contingenţe şi caracterul simptomatic al obiectualităţii, constituindu-se în entitate hermetică, de mijlocire infinită." Această a treia ipoteză de definire a poeziei moderne o scoate de sub pavăza lirismului, fără a o arunca însă, aşa neînarmată şi sfioasă cum e, în ţinutul accidentat al epicului. Este găsirea unei zone intermediare genurilor poetice, şi apoi înălţarea *deasupra* acestei zone pentru a supune ambele domenii, pentru a putea mijloci, pentru a *discrimina*. Ion Barbu sesizase cu atîta profunzime că „eroarea suprarealistă constă tocmai în confundarea legăturii *meriedrice* dintre experienţa-somn şi actul-poezie cu una eloedrică". Nu cufundarea pură şi simplă în abis, ci intermedierea experienţei cu actul creator prin statornicirea într-o zonă lucidă situată undeva deasupra

amîndurora. În acest caz, *modalitatea* lirică suferă un fenomen de epicizare însoţit pas cu pas de fenomenul invers: poetul nu descrie întîmplări obiectuale, ci îşi converteşte eul într-o alteritate aflată într-un decor introspectiv.

Procedeul este străvechi, dar niciodată n-a căpătat acuitatea unei comunicări în sine, ca în poezia modernă. „Cine ştie să asculte", observă Hugo Friedrich, „percepe în această lirică o dragoste dură care vrea să rămînă neconsumată şi care de aceea îşi îndreaptă vorbirea mai curînd într-un spaţiu confuz sau gol decît spre noi."

Capitolele cele mai „deschise" ale cărţii lui Friedrich sînt cele consacrate analizei precursorilor omologaţi ai poeziei moderne, analiză magistrală care demonstrează cît de utilă, interesantă şi pasionantă pentru cititor poate fi interpretarea o-pozitivă a unei poezii sugestive şi nu inteligibile. Întregul carusel al acestor precursori e rotit în jurul poeziei lui Mallarmé. Fugind de real, Mallarmé fuge de incongruenţa dintre realitate şi limbaj, pentru a ajunge, asemenea tuturor celorlalţi exponenţi ai poeziei moderne, la vis. Dar, datorită orgoliului său de demiurg abstract, Mallarmé nu zăboveşte acolo ci, devenind nihilist, îşi destramă poezia în neant. Se ajunge astfel la hotarul de unde începe tăcerea, la „încifrarea tăcută", la „arabescul total". Elementul real este înlocuit prin cel gîndit. Cuvîntul capătă o dublă materialitate. Întreaga poezie modernă se resimte din pricina acestui impas mallarmean. „De aceea", conchide Hugo Friedrich, „imperiul poetic al spiritului modern este lumea ireală, creată de el însuşi, care nu există decît în virtutea cuvîntului."

Irealul are însă două ipostaze. Lumea există aşa cum este şi nu altfel. Dar iremediabila ei univocitate nu exclude infinitatea soluţiilor ireale. Acestea sînt retroactiv *posibile* sau *imposibile*. Recompunerea soluţiilor posibile, adică ireale, dar animate de o mişcare lăuntrică pe care o declanşează opera de artă, constituie o ipoteză estetică uluitoare, propusă nu de un estetician, ci de un poet:

> Treci pietrele apunerii egale
> Subt văile respinse, ce nu sînt.

Interpretate de Tudor Vianu ca exprimînd „trecerea din nefiinţă spre creaţiune" şi, mai recent, de Edgar Papu ca o cuprindere

a însuşi actului demiurgic, stihurile lui Ion Barbu formulează neîncifrat o nouă ipoteză pentru definirea poeziei. „Joc la speranţă", ea se desparte de definiţia kantiană a artei: „Un joc frumos de senzaţii". Dar cîtă realitate mai rămîne în lumea — chiar aidoma celei actuale — resuscitată în *Odiseea*? E mort Ullysse, moarte nimfele, mort Homer. Rămîn nealterate doar fiinţele imaginare ca, de pildă, uriaşul Polifem. Soluţia modernă a actului demiurgic implică trecerea, dar o trecere într-asfinţit, egală, treaptă cu treaptă, din biruinţă în biruinţă, printr-o anti-lume (*subt* văile respinse) a cărei irealitate este, în spirit, mai reală, pentru că mai pregnantă, decît realitatea reflectată. Respinse o dată cu actul creator, văile ce nu sînt devin munţi de esenţă imaginară asupra cărora poezia exercită o forţă conectivă. Aceasta cu condiţia reîntoarcerii la o etapă cheie, aceea a visului. „Somnul" — spune Ion Barbu — „cu grafica lui variabilă, cu deplasări răsturnătoare *conciliate* [*s.n.*] în unitatea păduroasă şi contradictorie a creaţiei, e o formă de existenţă mult mai completă ca existenţa diurnă." După ce semnificaţia tot mai uzată a cuvîntului a dispărut, deci după ce aventura extrem-lirică a poeziei moderne a ajuns la capăt, se prefigurează o revenire la momentul cel mai flexibil, cel mai încărcat de poezie, la vis. Prin acest moment au trecut toţi creatorii poeziei moderne, de la Baudelaire la Breton, fie că l-au depăşit şi l-au negat, fie că i-au devenit robi. Se pune problema unei recurenţe sui-generis, a unei reveniri lucide, dezrobitoare la vechiul precept al evidenţei artistice pe care, de altfel, cum bine constată Hugo Friedrich, poezia modernă n-a reuşit să-l înlăture. Recidivînd astfel în zona supremei intensităţi poetice, în zona contopirii genurilor şi a conexiunii totale, dar abia după atestatul luciditâţii şi abstracţiunii, poezia modernă devine un evantai de *n* soluţii echivalente cu unica soluţie reală. Văile nu mai sînt respinse, liniile de forţă ale poeziei se denudează, îngăduindu-ne, aşa cum ne asigură şi Hugo Friedrich, „să învăţăm să deosebim cu timpul pe avangardiştii zilei de cei chemaţi, pe şarlatani de poeţi". Dar numai cu timpul, ne vedem siliţi să accentuăm noi.

Secolul XX, nr. 2, 1970, p. 135–137

DUMITRU ŢEPENEAG

Chei fără lacăt

Un scriitor îndrăgostit de mimesis poate merge pînă acolo încît să nu se mai mulţumească să descrie trăsături ale unor categorii sociale ori psihologice, aducînd pe scenă tipuri sau caractere, ci să vrea să tîrască, sub ochii cititorului îngrozit dar şi încîntat (publicul e avid de scandaluri, ca şi de romane poliţiste), indivizi în carne şi oase, oameni din jurul său, travestiţi doar atît cît să atragă şi mai mult atenţia. El face asta pentru a fi sigur de autenticitatea creaţiei sale, dar şi dintr-o mizantropie prea puţin ascunsă — dacă nu chiar din ranchiune personale, cum se mai întîmplă. Rezultatul e o îndepărtare decisivă de ceea ce se numeşte realism în literatură şi deci chiar de presupusele intenţii estetice ale autorului. Punem deocamdată problema pur teoretic. Căci trebuie subliniat că prozatorul care îşi rezolvă complexele sociale scriind un roman cu cheie nu striveşte între filele cărţii, ca într-un teasc, oameni de pe stradă blînzi, anonimi, ci oameni cît de cît cunoscuţi sau care pot fi recunoscuţi la lectură. Romancierul în elanul răzbunării sale (care poate avea în conştiinţa sa şi scopuri justiţiare) nu copiază numai trăsăturile cutărei sau

cutării personalități ale vieții publice, pentru el detestabilă, dar și gesturi ori mici întîmplări cu caracter anecdotic din viața acestuia devenit fără voia lui un personaj. Și atunci romanul se transformă într-o simplă bîrfă, neavînd nici forța generalizatoare, nici patetismul liric care dă pînă la urmă gratuitate unui bun pamflet. Personajele unui asemenea roman sînt de fapt niște măști goale pe dinăuntru, niște păpuși trase de sfori, purtînd chipul caricaturizat al dușmanilor păpușarului. Între personajele unui roman cu cheie și cele ale unui roman realist chiar și de violentă satiră socială (pentru că „scuza" unui roman cu cheie e totdeauna critica socială) e aceeași deosebire ca între caricaturile politice sau de moravuri din vremea lui Goya și *caprichos*-urile acestuia. Nu violența, nu grotesul mă sperie, ci ifosele de artist ale caricaturistului.

◆

Parțial, *Princepele* lui Eugen Barbu e un roman cu cheie. L-am citit cu dezamăgirea că nici aici nu se deschide o ușă spre niște înțelesuri mai adînci, și asta pentru că autorul nu s-a mulțumit să construiască un sistem alegoric, ci, în treacăt, a vrut parcă să-și rezolve și niște răfuieli personale. Și atunci ideile s-au destrămat, s-au estompat, cititorul fiind silit să-și îndrepte toată atenția spre acele păpuși de ceară pe care autorul le chinuie, ca un copil gras și rău care prinde fluturi ca să-i înțepe cu acul.

◆

Dar *Scrinul negru* nu prezintă și el caracterele unui roman cu cheie? În cazul acesta sînt silit să spun că arta lui Călinescu e totuși ceva mai rafinată; el împrumută, dezinvolt și ironic, chipurile cunoscuților și-i pune să se miște sub bolta unei idei care-i transcende (tehnică balzaciană, folosită apoi și de Proust) și într-un mediu pe care el, autorul, îl cunoaște atît de bine încît totul capătă ceva de balet mecanic în care păpușile prind pînă la urmă viață. Romanul lui Călinescu îți dă, e drept, o senzație de artificial, dar nu și de caricatural; asta deși folosește și el caricatura, însă ca un Daumier, ca un artist care vrea să sublinieze niște trăsături psihologice căutîndu-le

un corespondent fizic cît mai pregnant. Şi Călinescu suferă de lipsă de imaginaţie, dar măcar are candoare, ceea ce nu-i puţin lucru.

◆

Spre deosebire de romanul cu cheie, alegoria vizează ideile, nu oamenii. În cazul alegoriei reproşul de artificialitate e inutil, pentru că alegoria e prin însăşi esenţa ei un artificiu. Un artificiu al comunicării în nişte condiţii vitrege difuzării unui mesaj social ori politic. Cînd poţi scrie într-un articol de ziar ce ai pe suflet, n-are rost să mai scrii fabule.

Dar alegoria mai poate avea şi o funcţie strict estetică, mai ales în viziunea unei retorici de tip medieval. Ea e atunci un sistem de organizare a unor simboluri care independente n-ar avea tot atîta eficienţă artistică. Problema e prea complicată pentru a o putea rezolva în cîteva rînduri. Atrag totuşi atenţia că poezia simbolistă, adică acea poezie în care simbolurile sînt libere şi pot avea o pluralitate de sensuri, a apărut relativ tîrziu, în orice caz după discreditarea vechilor retorici. Mersul — nu zic progresul! — artei este spre o cît mai mare specificitate (vezi mai ales pictura şi muzica) — deci autonomie — şi spre ambiguitate, spre deschidere. Numai aşa se explică de ce, chiar dacă se repetă anumite conjuncturi, alegoria astăzi nu mai poate înflori.

◆

Nu ştiu dacă marilor alegorii medievale le corespunde acea literatură subtextuală de tipul Joyce ori Kafka, dar o analogie oricum se poate face. Şi aici se poate vorbi de o *cheie*; de pildă, dacă nu te gîndeşti la cea de-a doua epopee homerică, şi nu ca la un eventual termen de referinţă culturală, nu poţi urmări pe toate planurile ei o carte cum e *Ulysse* a lui Joyce. Şi nici Kafka nu poate fi citit plat. Dar a ţine seama de un principiu structurator care se traduce convenţional (vezi şi în muzică) printr-un anumit semn nu înseamnă a face literatură cu cheie. De la caricatură pînă la literatura subtextuală a lui Joyce e spaţiul pe care s-a derulat aproape întreaga literatură universală.

◆

De fapt vreau să spun ceva foarte simplu: că nu ai ce face cu o cheie dacă nu ai şi un lacăt pe care să încerci să-l descui. Să agiţi cheia ca pe o rangă şi admiratori slugarnici să pomenească înfiorați numele lui Joyce e un jalnic spectacol de confuzie estetică şi incultură. Atunci e preferabilă o literatură naturalistă, fie ea şi plată.

România literară, nr 21, 21 mai 1970, p. 9
(rubrica „Şotron")

DUMITRU ŢEPENEAG

În labirint

Ce este critica — acest discurs despre alt discurs, această ciudată îndeletnicire de a acorda medalii şi decoraţii celor mai orgolioşi dintre pămînteni, acestor creatori de mici şi fictive universuri de vorbe, de culori sau de sunete? Există oare o vocaţie anume, un talent special, cum e talentul pentru desen ori pentru muzică?

Cititorul stă la poarta creaţiei ca un Tezeu, mai timid, dar la fel de hotărît să găsească Minotaurul — şi poate tocmai timiditatea asta, ezitarea lui te face s–o iei dezinvolt înainte pe întortocheatele coridoare, cu aerul că numai tu cunoşti locul unde aşteaptă mult căutatul animal, ţinta şi justificarea întregii aventuri. Dar Minotaurul există?

Căci altfel oricîtă pasiune, oricîtă „ştiinţă" ar dovedi ghidul, totul n–ar fi decît un joc steril de care ne–am plicitisi repede. Emoţia e mai ales a Ariadnei! Rolul i se încheie cu bine în clipa cînd Minotaurul apare; de ucis, n–are decît să–l ucidă cititorul.

◆

Dar criticul nu este, nu trebuie să fie, în primul rînd, un cititor? Şi încă unul lipsit de îndrumarea unei călăuze!

Probabil că atunci, în nopţile albe cînd nu eşti decît un umil cititor, îţi descoperi, pe neaşteptate, vocaţia: capacitatea de a simţi valoarea. Şi tot atunci îţi descoperi şi ambiţia: de a recrea opera. Nu cred că poţi face critică, dacă n-ai fi avut niciodată tentaţia de a rescrie cartea pe care o citeşti. Lectorul obişnuit citeşte pasiv, intră în suprarealitatea operei ca într-un bîlci miraculos unde nu are altceva de făcut decît să caşte gura. Să se bucure sau să se întristeze. Lectorul critic nu se mulţumeşte să rămînă un simplu privitor, un trecător care a plătit biletul şi a intrat ca să uite zgomotul vieţii cotidiene, să se distreze. Ajuns în mijlocul lumii acesteia fictive, se deşteaptă în el acel misterios simţ al valorii care îi dă un neastîmpăr aproape comic pentru un observator impasibil aşezat, să zicem, undeva deasupra norilor: se agită, trece de la un personaj la altul, cercetîndu-l curios şi neîncrezător, ori pur şi simplu, pitit după un colţ, pîndeşte; căci el are o misiune: e spionul unei organizaţii care, în ciuda anumitor eşecuri, funcţionează perfect, al unei mafii mai puternice decît oricare alta, aceea a Valorii.

◆

Între critic şi poet nu văd o deosebire esenţială în ce priveşte acest simţ al valorii.

Aşa se face că un poet ca Doinaş poate fi, după părerea mea, şi unul dintre cei mai buni critici de poezie, iar Matei Călinescu şi Ion Negoiţescu sînt, cel puţin în ultimul timp, mai admiraţi în opera lor aşa-zis de ficţiune decît în aceea critică. Şi exemplele se pot înmulţi. Eşecul unui critic în ipostaza de romancier poate pune sub semnul îndoielii însăşi opera sa critică, aşa cum nu concep ca un bun romancier să nu intuiască valorile reale din jurul său.

Dificultăţile, pentru criticul artist (celălalt nu e decît un istoric al literaturii sau mai exact al culturii), încep abia după receptarea valorii. Atunci cînd trebuie s-o exprime şi s-o demonstreze.

◆

Labirintul a fost creat pentru Tezeu, nu pentru Minotaur. Sînt tentat să spun că în scopuri didactice, dar nu e chiar aşa. Demersul

critic nu este o explicaţie a operei, ci o iniţiere: treptată, sinuoasă. Criticul nu poate şti totul dinainte, nu cunoaşte decît direcţia şi riscă de fiecare dată. Nu contează de cîte ori a făcut drumul spre Minotaur! Nu contează de cîte ori l-a ajutat pe Tezeu să-l ucidă! Fiecare operă îşi are propriul ei labirint şi riscul e că nu în fiecare se află monstrul sacru, Valoarea.

Dar cum poate fi dovedită valoarea unei opere? E adevărat: critica nu poate fi ştiinţă exactă, actul critic nu poate fi codificat, cel mult îşi poate crea o tehnică. Tehnica însă te ajută să descrii valoarea, nu s-o dovedeşti. Toată „critica nouă" (structuralistă, psihocritica etc.) anti-impresionistă, suferă de un singur mare cusur: nu se poate aplica decît la capodopere.

◆

Dreptul la subiectivitate al criticului e de mult acceptat. Creator fiind, el „admite sau respinge opera, după cum ea se înscrie sau nu în forma spiritului său de creaţie" (G. Călinescu). Ce nu se poate însă accepta e încălcarea unei legi care rezultă tocmai din considerarea actului critic drept un act de creaţie, legea consecvenţei (în termeni strict estetici: coerenţa). Atît de necruţătoare e această lege, care pare să capete în anumite perioade o coloratură etică, încît dacă faci dintr-un... bou un Minotaur — voit sau nu, n-are importanţă! — e mai bine să susţii impostura pînă la capăt decît să te dezici la un moment dat. Căci mai discreditat e un critic labil şi inconsecvent decît unul opac şi încăpăţînat. A acorda o decoraţie, ca un însemn al valorii, astăzi, şi a o retrage mîine supără bunul simţ al cititorului care, oricît de timid şi modest Tezeu ar fi el, nu va ierta niciodată o Ariadnă mincinoasă.

România literară, nr. 23, 23 ian. 1968; 4 iun. 1970, p. 9
(rubrica „Şotron")

LEONID DIMOV

Un cavaler rătăcitor

Ce nobilă undă face să vibreze din cînd în cînd o părticică a sufletului universal luminînd-o cu oglindirile unei lumi aparte? Este poezia, răspundem iute, dar nu spunem nimic. E un soi de perplexitate, de densitate ascunsă şi neobişnuită — aproape primejdioasă —, dar ispititoare. Este, cum spune Emil Brumaru în „versurile" sale, apărute în sfîrşit, „esenţa trandafirie a lucrului în sine". Uimire activă şi forfotitoare sub coaja unei aparente încremeniri — poezia lui Brumaru cucereşte şi încîntă. Dar numai la primul contact. Pentru că n-apuci s-o citeşti a doua oară şi-ţi dai seama că te afli în preajma unei încercări pe cît de temerare, pe atît de supuse fatalităţii.

Brumaru e un obsedat şi un cavaler rătăcitor prin visele cele treze bulucite de-a valma în „vechi şi dragi bucătării de vară", în oglinzi, în piftiere, în „amiezi înfăşurate în vanilii", în „dulci latrine", în „vaste imperii de lene calmă", în „fine graniţi de răcori". Şi acesta nu e un mod de a întoarce spatele lumii, ci dimpotrivă de a o străbate pînă ajungi să pluteşti prin micile edenuri rotunde aflate dincolo de aparenţe. Poezia lui Brumaru e o poezie filozofică.

Iată: „Un înger s-a trezit într-o amiază/ Era prea grea lumina şi-l izbea." Există deci posibilitatea ca din imponderabil să se închege o făptură nedotată cu analizatori fireşti, care înregistrează „corespunderile": „Alături tremura prelung o rază/ Îndrăgostită de-o catifea." Simbol androgin cu-aripi de tristeţuri şi baston de parfum, îngerul trezit de Brumaru vibrează între lucruri înviind o conexiune incertă, dar doritoare a se materializa. „Însă plînsul/ de ochi are nevoie. Nu-i avea." Abia după ce s-a trezit, micul suflet obiectiv îşi devorează libertatea; odăile îl închid neiubitoare, doar porii pereţilor îi aduc nădejdi aromate. Şi-atunci îşi dezbracă învelişurile general-materiale, adoarme din nou sub invidia amiezilor în molcomă succedare.

Poezia lui Brumaru e o mănuşă aruncată (neprovocator) ambiţiilor deşarte ale constructorilor Solness. Nu evaziunea din realitate, ci dimpotrivă, invadarea acesteia pe toate căile de acces. Inclusiv aceea a visului şi-a întîmplărilor. Atunci, atinse de inocenţa poetului, se-ntîmplă să cadă roade nefireşti din pomul cunoaşterii.

O! cum răsună ciocnirea lor de duşumelele cu lustru ale spiritului.

Argeş, nr. 8, aug. 1970, p. 4

DUMITRU ŢEPENEAG

Fantasticul şi graniţele sale

Literatura fantastică a ajuns să fie privită, şi nu numai la noi, cu îngrijorătoare suspiciune, acuzată de evazionism, considerată un joc hiperintelectual şi inutil. Cei mai înţelegători, printr-un efort de generozitate, o tolerează ca pe un divertisment.

Într-un cuvînt, e un fel de cenuşăreasă, soră bună, pentru cititorul dornic de evadare din cotidian, cu romanul poliţist sau de aventuri, tratată cu îngăduinţă ori condescendenţă, un fel de rudă săracă a marii literaturi realiste. Şi totuşi e mai veche decît aceasta din urmă — primele forme epice avînd întotdeauna elemente supranaturale, feerice sau numai stranii. Pe deasupra, nu este uşor de stabilit graniţa dintre fantastic şi realism (adică acel imaginar analog realităţii), toate încercările de a defini aceste noţiuni în aparenţă atît de evident opuse suferind de imprecizie. Nu exclama Dostoievski: „Nimic nu-i mai fantastic decît realitatea"? Iar Balzac nu-i spunea prietenului său, poliţistul Vidocq: „A, dumneata crezi în realitate? Mă îndoiesc! Nu te-aş fi crezut atît de naiv... Să fim serioşi! Noi sîntem cei care facem realitatea"? (*apud* Marcel Schneider Fayard, 1964).

De remarcat că majoritatea definiţiilor ţin seama de un factor prin excelenţă subiectiv: reacţia cititorului. Acesta, pus în faţa unei întîmplări neobişnuite, ieşite din comun, caută o explicaţie raţională şi nu o găseşte ori nu e sigur de ea. Caillois: „Orice literatură fantastică înseamnă ruperea ordinei recunoscute, irumperea inadmisibilului în sînul inalterabilei legităţi cotidiene." (Cine stabileşte ce este admisibil şi ce nu?) Castex: „Fantasticul (...) se caracterizează (...) printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieţii reale." (Dar viaţa însăşi e un mister!...) Louis Vax: „Povestirea fantastică ne înfăţişează nouă, locuitori ai unei lumi reale, nişte oameni ca şi noi, plasaţi deodată în faţa inexplicabilului." (Ce era inexplicabil ieri, astăzi poate fi explicat ştiinţific.)

Într-o carte publicată acum două luni, Tzvetan Todorov ţine şi el seama de lector în construirea definiţiei fantasticului, dar de un „lector implicit", adică lectorul cerut de însăşi structura specifică a acestui gen literar. (Vezi Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970) Cititorul, susţine esteticianul structuralist, pendulează între o explicaţie naturală a întîmplării insolite care i se prezintă într-o povestire fantastică şi o explicaţie supranaturală. Această pendulare îi creează o stare de ezitare (de frică, spunea Louis Vax în *Séduction de l'étrange*) care dovedeşte că ne aflăm în faţa unei opere literare fantastice. Ezitarea aceasta o poate avea şi unul dintre personaje (nu e întîmplătoare folosirea cu predilecţie a persoanei I în cazul naraţiunii fantastice), fantasticul fiind „un caz particular al categoriei mai generale a *viziunii ambigue*". Important este ca cititorul (implicit?) să respingă interpretarea alegorică, precum şi cea pur poetică. Aici lucrurile se complică şi pînă la urmă am rămas cu impresia că, vrînd să depăşească definiţiile anterioare (să treacă de la lectorul real la cel „implicit"), nici Todorov nu izbuteşte să dea o definiţie cuprinzătoare şi precisă în acelaşi timp. Fantasticul, după el, e un sentiment evanescent (ezitarea), depinzînd în întregime de cititor, şi criticile pe care i le aduce lui Caillois sau Lovecraft se întorc împotriva lui însuşi. O operă fantastică, în această concepţie, nu poate fi receptată ca atare decît pentru o clipă, în momentul de ezitare şi incertitudine al cititorului; pînă atunci, ea ţine de domeniul miraculosului, cititorul negăsind decît explicaţii supranaturale, iar după aceea, cînd intervin explica-

ţiile raţionale, intră în graniţele straniului. Fantasticul, aşadar, ca gen literar, nu există decît într-o ipostază ideal-teoretică. De aceea aş propune ca operele susceptibile să fie receptate ca fantastice, pentru că declanşează fie o stare de incertitudine, perplexitate, fie una de frică, să fie considerate ca aparţinînd miraculosului (basmele, feeriile), straniului (romanul negru, gotic, o parte din povestirile lui Poe şi Hoffmann), oniricului, iar fantasticul să fie nu o categorie literară, ci o noţiune categorială a psihologiei estetice. Altfel teritoriul acestui gen literar ar fi extins nepermis de mult (interferînd şi pe cel al realismului de tip dostoievskian: de pildă, Kafka ce este?) şi ar avea o instabilitate de-a dreptul exasperantă pentru estetician şi criticul literar.

În sensul acesta am încercat să alcătuiesc o antologie a literaturii fantastice franceze, de la Cazotte pînă la Robert Pinget, lărgind conceptul dincolo de hotarele literaturii fantastice ca gen literar născut, să zicem, în romantism şi ilustrat în acea epocă mai ales de operele lui Hoffmann. Astfel am putut introduce în această antologie care o contrazice şi pe aceea a lui Castex şi pe aceea a lui Caillois, şi fantasticul de tip romantic (oniric sau straniu), şi pe acela de tip suprarealist (bineînţeles, proza, poezia, cum bine au arătat — pe căi deosebite — Louis Vax şi Matei Călinescu, nu intră în cîmpul fantasticului, care nu se poate naşte fără un spaţiu epic) şi acela mai eclectic, contemporan, ocolind doar operele de science-fiction.

Interesantă ar fi publicarea unei antologii a literaturii fantastice româneşti, de la Eminescu (sau chiar de la „Cărţile populare") şi pînă în prezent, care ar arăta cît de exagerată e opinia după care literatura română ar fi o literatură eminamente realistă.

Asta chiar dacă o definiţie exactă şi cuprinzătoare a noţiunii de literatură fantastică se arată a fi mai greu de dat.

Argeş, nr. 9, 9 sept. 1970, p. 19

CRONICA LUI NARCIS

Leonid Dimov — *Semne cereşti*

Neîncrezător şi neîndemînatic, Dimov a încercat să folosească în metafizică uneltele poeziei într-un mod paradoxal: îndepărtîndu-se de aceasta din urmă. Calea urmată ducea la un adevăr presupus a fi oglindirea celui firesc, dar necunoscut.

După repetate eforturi de a merge mai departe paralel cu lumea de el construită de-a lungul Marelui Drum, Dimov a încetat să trianguleze, gestul său a devenit, în aparenţă, negativ: ridicînd vasul de cleştar al viselor, cu amîndouă mîinile, mult deasupra capului, l-a trîntit cu toată puterea de lespezi. Ciudat lucru, deşi policrome, cioburile împrăştiate care încotro erau perfect egale. Aşa s-au născut, probabil, cele patruzeci de rondeluri adunate într-o carte: reacţiune vehementă în încremenire, stranie tendinţă înscrisă „metafizic" într-un rotund palpabil: „Papuc trandafiriu călcîi ivind/ Ca de copilă veche şi precoce,/ Iar sufletu-mi, de-a surda, sus pe grind,/ Să ţipe după gleznă, fără voce." Reacţiunea este vehementă, dar nereceptabilă, precum clamorile unui cataleptic. O încercare de a închipui viaţa de apoi, dar şi o proiecţie ironică asupra celei pămînteşti.

Ce rămîne după ce fiinţa spirituală e firesc despuiată de funcţiile evoluţiei? „Un iris orb cu negre vine/ Atît rămîne-n faţa mea."

Abia după ce poetul, printr-un efort introspectiv, se detaşează în spiritual şi navighează liber prin edenul infinit al lucrurilor native dispuse în acherontic caleidoscop, el palpează existenţa unui centru ordonator, închis într-o succesiune de odăi, veche obsesie în poezia sa: „Aud cîntînd la clavecine/ Mari îngerese-n catifea/ Larg răspîndită în tricline/ Cu fluturi luminaţi abia/ De-un iris orb cu negre vine." Pot fi imaginate şi alte lumi, cu alte centre de comandă. În această axiomatică, odaia închipuie tocmai lumea reală, — deplasată în spiritual: „E-un ou adînc odaia-n care mor/ Cu trandafiri albaştri la perete,/ Nici geamuri, nici lucarne, nici pridvor/ Ci doar, la depărtări egale, pete", scrie Dimov în seria de pseudo-sonete închinate infinitului neutru dintre viaţă şi moarte. Multiplicată (dar fără uşi) în *Poemul Odăilor*, încăperea de unde pornesc tainele este inclusă şi în *Rondeluri*, ca un sîmbure de forţă neomologabilă care, chiar dacă nu poate fi concepută şi nici măcar intuită pe căile obişnuite ale gîndirii, poate fi „imaginată" într-o schemă minimă, infinit apropiată de autonegaţie, dar niciodată confundîndu-se cu aceasta. E un mod de a protesta împotriva problemei fundamentale, o încercare de a reduce la minimum (însă nu la zero) zona metafizicii.

Traversarea codrului întunecos e presupusă. Ne aflăm într-o anti-Broceliandă (cuvîntul *anti* e folosit precum în anti-materie ori anti-particulă), cu toate însemnele celei magice, dar fără misterele de nepătruns răspîndite de Merlin. Mai mult, în afara cotidianului revolut al memoriei, populat de întîmplări halucinate, se conturează o regiune a somnului curat, în atmosferă de mirt şi busuioc, vegheat de zîmbetul ameţit al unei linişti absolute. E somnul sfintelor. Dar sfintele care dorm în rondelurile lui Dimov nu şi-au păstrat din virtuţile consemnate de religii decît sfinţenia: „Era o sfîntă fără sfînt,/ Fără credinţă, fără casă./ Avea doar inimă şi gînd/ Şi-o fustă verde, de mătasă."

Lipseşte credinţa, lipseşte dogma. Chiar dacă amintirea îl învie pentru a decora cine ştie ce peisaj altminteri spelb. E, această ultimă carte de versuri a lui Dimov, o nouă încercare de a ocoli metafizica. De aproape, de data aceasta, din păcate. *Tempus fugit!*

Argeş, nr. 11, nov. 1970, p. 4, 18

LEONID DIMOV

Poezia — mod de existenţă

Există o limpede tendinţă a omului nefamiliarizat cu practicile cugetării de a se socoti omniscient şi de a nu se retrage din nici o dispută, oricît de îndepărtată ar fi ea de preocupările sale. Dimpotrivă, insul dedat reflecţiei cu greu se lasă prins în dispute, chiar atunci cînd ele îl privesc direct. „Poezia ca mod de existenţă" este una dintre cele mai înguste teme din cîte cunosc. Mult mai largă mi se pare tema inversă: „Non-poezia ca mod de existenţă" sau, pentru a fi mai explicit, excluderea poeziei din existenţă — înţelegînd, desigur, prin aceasta din urmă existenţa cotidiană, traiul zilnic. Într-adevăr, în toate compartimentele vieţii moderne, de la cele ocupate de oamenii simpli pînă la cele dedicate marilor savanţi, se simte dorinţa generală, uneori mărturisită, de a reduce cantitatea de poezie care împovărează faptul cotidian, mereu geometric, mai iute, mai „eliberat". Nu lipsesc nici îndemnurile platonice de izgonire a poetului din cetate.

Acest impuls al „lepădării de poezie" e firesc într-o epocă atît de zgomotoasă, de trepidantă, de doritoare de confort. Progresul uluitor al ştiinţelor informaţionale a conturat fantoma

unui om cibernetic încă neconstituit aievea, aruncîndu-şi însă de pe acum umbra sepulcrală asupra domeniilor celor mai fragile ale spiritului. Or, poezia suferă de o astfel de fragilitate. Se spune chiar că e un viciu de tinereţe. De aceea, nici un detractor al poeziei nu se simte prea bine, mai ales atunci cînd reuşeşte s-o ucidă în el însuşi. E cu neputinţă ca un asemenea ucigaş de adolescenţi să nu fie ros de remuşcări atunci cînd lucrurile încep să nu-i mai spună mare lucru prin ele însele. Şi, în ipoteza că omul nu e redus la animalitate, oricare i-ar fi fost potenţele cu care a pornit în viaţă, el ajunge să trăiască în cele din urmă clipa tainică a comuniunii cu lumea. Cîtă pustietate, cîtă sfîşietoare necredinţă îl va copleşi atunci, fără voia lui, dacă a păcătuit împotriva zeului celui mai delicat: propria sa capacitate de transfigurare. Cît de prisoselnic va deveni micul lui utilitarism cotidian care, după ce a reuşit să reteze toate aripile, încremeneşte acum în forfota reptantă a unor imagini amputate.

Spre deosebire de preocupările imediate, poezia ţine de o încrengătură esenţială a fiinţării. Realitate. Vis. Abstracţiune. Totul poate fi supus folosului imediat. Omul, însă, foloseşte acest tot abia în clipa cînd este mediat de bucuria folosirii sale, cînd utilitatea este amendată, trecută prin ciurul unei spiritualităţi constante şi vivace. Altminteri subiectul suferă o diminuţie înjositoare pînă la confundarea cu obiectul. Care e „soluţia tampon" menită a da un sens relaţiei dintre om şi lucruri, dintre subiect şi obiect? Care este zona de aură care face imposibilă confundarea acestor două ipostaze ale existenţei care se atrag cu atîta vehemenţă şi ostilitate? Este, fără îndoială, ceea ce înţelegem (fiecare în felul său), prin poezie. Deşi ţine de esenţă, poezia e deci implicată în existenţă. Şi, nenorocirea ei dacă implicaţia este acuzatoare!

Existentă în fiecare spirit individual, poezia devine mod de existenţă numai atunci cînd subiectul o ridică la rangul de obsesie. Poezia se confundă atunci cu viaţa „poetului" şi nu cunosc asemenea vieţi în afara galeriei marilor creatori. Mi se pare de aceea o supremă aroganţă a povesti cam ce se întîmplă atunci cînd viaţa şi poezia coincid.

Ateneu, nr. 11, nov. 1970, p. 5

LEONID DIMOV

Cele cinci feţe ale poetului

Urbs Beata

Închipuiţi-vă mirarea unor cosmonauţi care ar găsi pe cea mai moartă dintre lune un imens templu baroc construit din nestemate. Iar înăuntru o scrisoare pe care niciodată nici un om de ştiinţă nu ar putea-o descifra. Detaşarea operei de artă nu numai de creator, dar şi de semnificaţia ei utilitară (există şi un pragmatism religios) îi conferă o ciudată măreţie. Cîtă ispită cuprind — de pildă — construcţiile funambuleşti ale extaticilor, privite cu ochiul rece al ateului. E o dimensiune aparte în zîmbetul ironic cu care cel ce nu crede însoţeşte viziunile celor ce cred. S-ar putea ca tocmai el, ateul, să se bucure cu adevărat de bunurile artei religioase. Din ochii săi adierea rece a ironiei a spulberat spuza extazului.

Aureolă

Cînd lucrurile încep să-şi piardă noima, ori cugetul nu mai răzbate decît anevoie prin şicana lor, cînd scrisul, vorba nu mai reprezintă nimic altceva decît un al doilea sistem de semnalizare, te întorci cu spatele la tine în-

suţi şi redevii ceea ce ai fost înainte de a fi pornit cu pluta peste ape: un bufon. Caricatură a unor divinităţi dispărute, la curtea cărora ai executat de atîtea ori un salt mortal menit a stîrni nu uimirea, ci rîsul.

În disputa dintre om şi moarte, dintre fiinţă şi neant, poetul joacă rolul bufonului. Un rol serios, tragic, numai demnitate şi curaj. Rîsul stîrnit în timpul vieţii devine, post-mortem, aureolă.

„Fie ca pe cele de pîn-acum" — spune don Quijote pe patul de moarte — „care-au fost spre paguba mea, adevărate aiureli, să mi le întoarcă moartea, cu ajutorul cerului, spre folosul meu."

Aşa s-a şi întîmplat. Nu sînt eu cel dintîi care să fi simţit cu înfiorare pe creştet talpa cavalerului de la Mancha. A te-ntreba şi-a socoti „de-a lor zădărnicie" este — socot — una dintre funcţiile poetului. În poezie, cuvîntul poartă de aceea o contrasarcină: aceea a umorului, a ironiei. Poetul sfărîmă lumea pentru a o zidi din nou. Dar o zideşte cumva din prefabricate, adică din piese alcătuite de el, în aşa fel încît să poată suporta un număr cît mai mare de îmbinări. Şi cu cît acest număr este mai mare, cu atît poetul este mai bun. Cu atît însă, şi *personalitatea* sa se destramă, el întorcîndu-se în lumea fericită a omului obişnuit.

Cunoaştem — desigur nu datorită lui, ci mai ales lui Sainte-Beuve — mai totul despre Alfred de Vigny, dar nu ştim mai nimic despre Homer. Poate doar zvonul cum că ar fi fost orb.

Nu vreau să pledez pentru *depersonalizarea* poetului. Ea se realizează oricum în marele laborator al istoriei. Vreau să spun doar că discreţia, viaţa obişnuită, nu este nicidecum improprie poeziei. Poţi ajunge ministru de externe ca Lamartine, ca să nu mai vorbim de — *hélas!* — Victor Hugo. Dar poţi fi foarte mare poet fără să fii nicidecum o „personalitate". Dacă ne-am gîndi la discreţia vieţii lui Bacovia, sau la Saint-John Perse, ne va apărea cu atît mai evidentă indiscreţia vieţii lui Hemingway sau Serghei Esenin. Fiecare ins cu firea lui. Dar nu mă pot opri să nu mă gîndesc la vaganţii călători prin miracolele medievale, la libertăţile pe care şi le îngăduia Rutebeuf la curtea fratelui lui Ludovic cel Sfînt sau la dubiosul Villon, atît de cheltuitor cu propria sa viaţă.

Cu toţii converg către Alonso Quijano cel Bun şi conturează în mintea mea chipul poetului-bufon, clown prin excelenţă pe scena întregii lumi. Cu libertăţile şi primejdiile pe care această meserie le

incumbă, dar şi cu răsplata ei postumă. Ce-a mai ieşit la iveală din tumulele Elsinorului? Doar tigva lui Yorick.

Pe marginea unui catren

Nimic mai singular, mai precis delimitat ca opera de artă, în ciuda faptului că reprezintă un bun comun. Cu toţii ne bucurăm de *Uciderea pruncilor*, tocmai pentru că e numai sufletul bătrînului Bruegel acolo. Cuprinşi de o dulce emoţie în faţa *Masacrului Tebanilor*, ne simţim ca la noi în domeniile lui El Greco.

Locuiesc în propria-mi casă,
N-am imitat nicicînd pe nimeni,

scrisese filozoful pe poarta „casei" sale („La Gaya scienza").

Pentru a adăuga însă imediat:

Şi-mi bat joc de toţi aceia
Care nu rîd de ei înşişi.

Singularizarea şi autoironia — iată condiţiile marei arte. Nimic mai apropiat de aceşti doi factori decît monştrii lui Bosch, atît de caraghioşi în încremenirea lor secundă, ori personajele ce cîrtesc în romanele lui Dostoievski, „ridiculi" pînă şi în visul unei utopii ameţitoare. Faptul că poetul stă la adăpostul artei sale, la adăpostul unei magii formale, doar consimţite de alteritate, însă nicidecum eficace, trebuie să trezească în el o conştiinţă a ridicolului, un sentiment acut de autoironie. Altminteri nu s-ar deosebi prin nimic de barbarul sumbru cu halca frăgezită sub şauă. Acesta e la el acasă peste tot şi nicăieri.

Comicul eternităţii

Totul începe o dată cu sfîrşitul. Pînă atunci, totul e o melodramă. De nenumărate ori în cuprinsul operei dostoievskiene, intervin mici scene finale, aproape insesizabile în clocotul vieţilor. Ca,

de pildă, sfîşietoarea scenă a înmormîntării fiului de către tată. Dricul, parcă dus de vîntul colbăit, piere după colţ. Ultima imagine e aceea a tatălui care aleargă după un dric care a şi dispărut. Simbol al discontinuităţii, scena se conturează ca un miez generativ al marilor tumulturi, fluturînd asupră-le mantia unei ironii cumplite.

Dostoievski nu e un tragic. Psihologismul, sondajul abisal, cunoaşterea sufletului omenesc sînt la el mijloacele care scuză scopul. Dostoievski este un scriitor comic. Adică un maestru al comicului pur. Al grotescului absolut. Al duioşiei lăcrimate fără rost în faţa giumbuşlucurilor unui clown. Da! Dostoievski este un clown al unei lumi întregi, un bufon al unui stăpîn nevăzut, cu care se confundă. Nu se ştie cine stă pe tron: împăratul sau măscăriciul. Iar mobilul întregii comedii e dictat de voinţa aleatorie a curţii. Dostoievski *nu se poate opri*! Totul, toţi, îl îndeamnă să fie un om „întreg la minte", un ins cumsecade, adept al ordinei şi al tihnei biruitoare. Dar, în ciuda tuturor sfaturilor propriei sale conştiinţe, a legilor celor mai cotidiene, Dostoievski nu se poate opri să tragă diavolul de coadă, să întoarcă relaţiile cu faţeta lor absurdă şi mai ales ridiculă.

Neastîmpărul specific dostoievskian, specific omului contemporan, am spune astăzi, se datoreşte unui decalaj. Între cantitatea de poezie pe care omul apucă s-o aşeze în act, şi iuţeala cu care se desfăşoară actul. Dacă una dintre aceste două relaţii, poezia şi viaţa, urmează o curbă defectuoasă, lumea absoarbe o pustietate nefirească, uneori sfîşietoare, întotdeauna însă atrăgînd în vidul constituit, forme absurde, ridicule, groteşti. De ele îşi bate joc Dostoievski, îndemnînd indirect la poezie, spun indirect, pentru că el însuşi, deşi gravita ameţitor către misterele poetice, n-a ajuns niciodată să se confunde cu ele. Este aceasta o boală a secolului XIX sau a societăţii „clătinate" din Rusia acelei vremi — n-o putem spune.

Este limpede însă că Dostoievski nu ştie să îmbrace faptele cu veşmintele aeriene ale poeziei. Nici cele mai pregnante vise povestite de el nu depăşesc farmecul nud al frumosului „natural". În acest sens, putem spune că Dostoievski este mai mult decît un realist. Este însă neîndoielnic faptul că autorul *Idiotului* are mirajul unei utopii *absolute* (vezi *Visul unui om ridicul*). Numai că această utopie se realizează abia după trecerea unei eternităţi (sau chiar a *cîtorva* eternităţi).

Un cetăţean al cantonului Uri

Toţi comentatorii au intuit, ba chiar au spus că, în ciuda participării sale absolute la evenimente, Stavroghin rămîne un spectator. Faptul că micile şi marile sale crime îl conturează drept autor moral şi nu material (dimpotrivă, materialmente este o victimă, un „umilit", un ofensat, un „bătut" chiar), nu este întîmplător. Stavroghin păstrează neîncetat o *luciditate* care-i îngăduie nu să se oprească la marginea prăpastiei, ci *să meargă* pînă acolo, fără spaima de a da greş.

„Varvara Petrovna se repezi pe scăriţă în sus... Cetăţeanul cantonului Uri atîrna spînzurat chiar în spatele uşii. Pe măsuţă zăcea un bileţel scris cu creionul: «Să nu fie învinuit nimeni. Eu singur»."

Pentru această ultimă apariţie a sa, Nicolai Vsevolodovici Stavroghin, „marele păcătos", idolul sufletelor feminine din capitale şi din provincii, pîngăritor şi profet, devine un simplu cetăţean. Un locuitor anonim al „defileului". Nu numai că sinuciderea (premeditată şi realizată) pecetluieşte eşecul acestui sumbru orgolios, dar ridicolul existenţei sale sbîrcite este implacabil: „cetăţeanul cantonului Uri" nu mai este Nicolai Stavroghin, ci exuviul jalnic al unui măscărici ratat.

Măscărici pentru că a mimat totul: şi păcatul şi generozitatea, şi teama şi îndrăzneala. Ratat, pentru că niciodată n-a depăşit faza de luciditate. „Eu nu sînt capabil" — scrie el în ultima epistolă — „să-mi pierd raţiunea vreodată şi nu sînt în stare să cred vreodată într-o ideeː. Niciodată, niciodată nu voi fi în stare să mă împuşc." Şi totuşi, hotărîrea fusese luată, pe masa alăturată cadavrului celui spînzurat au fost găsite un săpun, un ciocan şi un cui... de rezervă. Deci, pînă la capăt, gestul unui măscărici: a mima frica de moarte, a anula pînă şi gestul sinuciderii, devenită cumva, un fapt divers.

Argeş, nr. 2, febr. 1971, p. 17

LEONID DIMOV

Despre subiect

O, de cînd trecut-a vremea cînd ne adunam seara, fiind copii, ca să ascultăm „subiectul" unui film. Domeniu al egalităţii, subiectul era marele inamic al esenţei. Pentru că niciodată un film n-a plăcut datorită subiectului. Ceea ce place şi e reţinut de memoria noastră esenţială — nu de acea memorie clasată printre maşini, vezi Norbert Wiener — nu are nimic comun cu subiectul. Dimpotrivă.

Cîte eforturi de memorie trebuie să facem ca să ne amintim „subiectul" filmelor celor mai dragi, al acelor filme care ni se par mai vii decît realitatea. O scenă, un chip, o situaţie — şi atît. În schimb atmosfera, mesajul de viziune, sîmburele misterios al filmului care ne-a plăcut rămîn intacte — ba chiar cresc o dată cu anii. Pentru că filmul bun are toate însemnele visului. Mai mult decît atît, are chiar funcţia lui.

Desigur, nimeni nu moare dacă nu se duce la cinema, dar a nu fi văzut *Copiii paradisului*, *Lili* sau *Fragii sălbatici* (şi cîte filme n-au apucat să ruleze la noi, rămînînd asemenea artei ipotetice a oamenilor din stele!) este tot una cu a nu fi citit *Don Quijote*, *Castelul* ori *O coborîre în Maelström*.

Se poate trăi, fără îndoială, numai în „documentar". Dar aceasta înseamnă a te încăpăţîna să rămîi în statistică. Ieşirea din statistică este echivalentă, pentru omul de azi, cu ieşirea din ape pentru străvechile amfibii potenţiale. Filmul neaservit evenimentului, filmul cu viziune şi mesaj artistic, tocmai pentru că depăşeşte frontierele realului cotidian, ajută conştiinţa colectivă să ajungă la visul colectiv, ingerînd benefic opoziţiile, altminteri nefaste, ale civilizaţiei. În acest film subiectul e un pretext reducîndu-se, aproape întotdeauna, la o simplă şi banală succesiune. El poate fi rezumat într-o frază.

Dimpotrivă, la filmul lipsit de viziune, subiectul, adesea foarte complicat, înseamnă totul. Dar, pînă şi cele mai inerte realităţi cotidiene pot fi încărcate cu bizarerii, absurd, mesaj — de pildă, deschiderea unui gang tenebros către grădini însorite, străduinţa gîndacului de a escalada o bornă kilometrică sau, atunci cînd se stîrneşte din senin o rafală de vînt, jocul frenetic în mijlocul străzii pustii, al unor ziare rupte.

Luceafărul, nr. 17, 24 apr. 1971, p. 6

LEONID DIMOV

Criteriul decisiv

Întreaga încercare de a reconstitui „fosila" poeziei moderne (oricît de paradoxal ar părea, poezia modernă este tratată ca o fosilă) pe care o face Marcel Raymond se roteşte în jurul unei imagini, imaginea poetului neconformist: „În universul construit de om spre folosul său, unde se simte la el acasă, în siguranţă, protejat de raţiune, de morală, de poliţie, la adăpostul oraşelor unde nu se mai văd păsările cerului, al caselor, al odăilor, al ideilor *comode*... în acest univers fictiv, pe care îl credem real, pe această planetă lansată în spaţiu (nimeni nu se îndoieşte de aceasta!), apare un poet. Semănător de nelinişti, aducător de dezordine, îi va fi greu la început să fie altceva. Cea dintîi misiune a lui este să dezorienteze". Dar, a deteriora tihna mic burgheză e o condiţie şi nu un scop, mai ales pentru poet. Dorinţa de ordine superioară creşte paralel cu satisfacerea setei de dezordine, sau mai bine zis de dezordonare.

Poetul autentic, marele poet e ca vinul. Se limpezeşte prin învechire. Antiromanticul Maurras avea dreptate, într-un anume fel, atunci cînd îi răspundea în 1892, lui A. Retté: „Ai văzut fiinţa dintîi. Dar te-ai oprit aici.

N-ai văzut ordinea pămîntului şi a cerurilor ivindu-se din amestecul acestui noroi universal. Şi n-ai făcut nimic pentru a grăbi naşterea limpezimilor şi armoniilor. Nici un început de frumos, frumuseţea adevărată se află la capătul lucrurilor." Marcel Raymond, la rîndul lui, e mai bizantin decît pare la prima vedere. Pentru că aceasta este şi părerea lui, aproape mărturisită.

Raymond opune baricade marşului destructiv al suprarealismului, atrăgînd atenţia că doar maghernițele merită să fie dărîmate. În felul acesta catedralele vor părea şi mai impresionante: „Nu este însă suficient să zdrobeşti armătura care încătuşează omul, să instigi la revoltă împotriva evidenţelor, să deschizi prăpăstii pretutindeni. E menirea poetului să astupe prăpastia, să semene germenii unei linişti provizorii, dar supraomeneşti."

Descatenarea spiritului, înlăturarea falsului cotidian, abolirea convenţiilor uzuale nu înseamnă arderea cărţilor şi trăire absolută. Dac-ar fi aşa, spiritul ar deveni inutil, idealul uman s-ar confunda cu involuţia. Raymond reface, de aceea, o serie străveche: lumea aparentă — lumea mijlocită de spirit — lumea eului, în care elementele preluate din lumea reală au devenit simple imagini „abstracte", fragmente de intuiţii „intelectuale" dacă ne-am reîntoarce la Kant, dar dacă ne-am *reîntoarce*! E, demonstrează cu o rece vehemenţă Raymond, vorba de o regăsire, o reaflare a interiorităţii: „... nici realul, nici absolutul nu pot fi întîlnite la capătul unei însuşiri de concepte sau al unei dialectici; ele pot fi descoperite în concretul psihic. O sensibilitate nouă, de o infinită delicateţe, orientată către acele fenomene care ar constitui obiectul unei «metapsihologii» — iată facultatea specifică poetului modern; ea îl poate ajuta să regăsească universul în propriul său *eu* şi să-şi imagineze sensul acestui univers." În faţa acestui sens, deci în etapa imediat următoare, suprarealismul clachează: „După ce ameninţase să invadeze toate teritoriile literaturii noi, suprarealismul lasă impresia unei forţe care nu a ştiut să-şi regăsească propria sa cale, asemeni unei mari speranţe înşelate."

Ce propune Raymond? Un fel de hibridare între suprarealism şi „valéryism" („constrîngerile sînt necesare pentru a se opune risipirii permanente a gîndurilor")? Desigur, dar, poate, nu numai atît. Raymond se gîndeşte la o sinteză absolută care însă (noi o spunem)

n-are nimic comun cu „noua ordine franceză": „Visul nostru are poate aceeaşi valoare ca şi veghile noastre. Poezia adevărată nu ţîşneşte din senzaţie, dar e necesar ca senzaţia să fi inundat tărîmurile obscure ale memoriei. E necesar ca fiinţa întreagă, în comunicare cu tot universul, să participe la elaborarea firească a celei mai neîntrerupte, în aparenţă, poezii." E semnificativă în acest sens critica, în esenţă negativă, pe care Raymond o face poeziei lui Michaux: „Dar lîngă el aşteptăm zadarnic clipa catharsis-ului ori măcar o încercare de descătuşare..." Deci „nimic de făcut", dar şi „nimic dictat" (chiar, sau mai ales, dacă dicteul e automat). Raymond nu propune o soluţie. E prea delicat. El *preconizează* o poezie făcută la lumina zilei, dar după nopţi întregi de vise, în orbita precisă a criteriului valoric: „Adevărata poezie e mai puţin preocupată să se ascundă: dispreţuind orice fel de ermetism, tainică fără a urmări şi fără a se gîndi să fie astfel, ea este protejată de natura ei inalterabilă". Iată de ce, la mai bine de trei decenii de la prima sa apariţie, cartea lui Raymond nu a devenit desuetă. La noi mai mult decît în Franţa, pentru că la noi poezia nu trece prin cumplita perioadă de „blazare" pe care o parcurge în Apus. E firesc de aceea să fim de părerea lui Mircea Martin, semnatarul desăvîrşitei prefeţe la ediţia românească: „Apologia pe care o face Marcel Raymond *calităţii* ne pare mai eficace decît un poem."

Secolul XX, nr. 5, mai 1971, p. 178–179

LEONID DIMOV

O definiţie în imagini

În labirintul cerebral al fiecăruia zac ascunse prin unghere cel puţin cîteva imagini salvatoare. Ele deschid etape noi de aşteptare, asemenea unor albe blagoveştenii. Din aceste puncte de condensare pleacă probabil efluviile magice ale visului. Şi tot aici, atunci cînd visul rămîne treaz, pornesc săgeţile cu dulce otravă în vîrf care, înfipte în mult-încercatul trup al realităţii, îi conferă o nouă dimensiune — aceea a visului. Acest fenomen de maclare între vis şi realitate e cu deosebire prezent în pictură. În indiferentismul compoziţional al lui Bruegel, în foşnetul mat al frunzişelor lui Watteau, în extensia către eternitate a clipelor încadrate cu flori de către Rousseau Vameşul, parcă bate inima fragilă dar tenace a unor vechi şi iubite fragmente de amintiri. Şi, desigur, o anumită cantitate de regret, de părere de rău că tocmai cu încheierea pînzei Tabloul, odată sfîrşit, smulge din lada de zestre a creatorului pozele cele mai de preţ şi le lasă să lunece pe panta infinită a alterităţii. Este clipa divorţului, a despărţirii dintre om şi visul său, clipa artei. Iată, pe o nesfîrşită şi necunoscută planetă, învelită în neguri groase şi nori bulbucaţi, se întinde din zare în zare

drum răscolit de urme de care, drum înnămolit şi lat. Nici un fir de iarbă, nici o bornă. Doar în mijlocul drumului, departe, între cei doi bulgări de noroi neuscat, în cea mai desăvîrşită părăsire şi singurătate, un căruţ din şipcă vopsită, nu mai mare decît o palmă, semn că pe acolo a trecut cîndva un copil. Culorile prea vii ale jucăriei parcă ţipă de durere, în opoziţie cu pustietatea posomorîtă şi fără margini din jur. E, această imagine, amintirea unui vis care continuă să mă chinuie şi mă îndeamnă a o substitui unei definiţii a artei.

Pentru că numai în aparenţă jucăria de pe Neptun e inutilă. În realitate numai datorită ei tot deşertul — neapărat funcţional — al necunoscutei planete poate fi înscris în registrele cugetului. Altminteri rămîne străin şi închis în sine. Din păcate însă, procesul e reciproc. Cea mai somptuoasă orhidee e anulată de întunericul nopţii.

Lipsa de gratuitate a artei e funciară: neslujind nici unui scop, ea e cel mai sigur mijloc de a face suportabilă sălbăticia primordială a lumii şi, ulterior, de a deschide ferestre către infinit după ce gradul de intimizare, de reducere la domestic devine, la rîndul său, de nesuportat. Cultul artei este, de aceea, firesc oricărei societăţi viabile. Condiţii favorabile maxime pentru dezvoltarea creaţiei şi, în primul rînd pentru libertatea ei, iată ce trebuie să asigure societatea artei pentru a trage maximum de foloase de pe urma acesteia. Şi nu există nici o deosebire între decapitarea unui individ acuzat pe nedrept şi decapitarea unei opere.

Locuitorii satului Mittelbergheim din Alsacia încearcă şi azi un soi de teamă înainte de venirea furtunii. Ei cred că se va ivi pe drumul ce duce spre Barr un căruţ imens picurînd tot de sînge. Mînat de un schelet care ţine un cuţit în loc de bici, căruţul e purtat de schelete de cai. În căruţă se află un ins ce-şi ţine capul pe genunchi şi-l oferă la răstimpuri trecătorilor întîlniţi în cale. Legenda spune că nimeni nu primeşte acest cap deoarece e al lui Euloge Schneider, un alsacian care a făcut să cadă pe ghilotină mii de capete în timpul Revoluţiei Franceze. Nici o legătură, desigur, între cele două vehicole. Mă gîndesc însă că nimeni n-ar accepta jertfa unui cosmonaut, de pildă, care ajuns la Neptun şi găsind jucăria amintită mai sus, o distruge în loc de a o aduce pe Pămînt, sub motiv că nici un copil nu putea trece pe acolo înaintea sa, iar miracolul nu există.

Arta, nr. 7, iulie 1972, p. 20

LEONID DIMOV

Misterul sub-baremului

E plină lumea de zgomote. Nu numai zgomotele care te lovesc în faţă, ci şi tot felul de zgomote secunde, crîmpeie de muzici, de silabe ininteligibile în ceaţă. Ele alcătuiesc fondul, salteaua pe care se aşează (temporal şi spaţial) noile vibraţii. Nu poţi scăpa de ele şi nici nu trebuie s–o faci în măsura în care nu depăşesc decibelii aflaţi la limita normalului.

E drept, Kant se supăra la ivirea trecătorilor în traiectoria plimbărilor sale de după–amiază. Desfăşurarea gîndului cere linişte. Adică singurătate. Adică respingerea larmei. Dar, închipuiţi–vă o lume fără larmă, fără bîlciuri, fără iarmaroace, fără procesiuni, fără mistere. O lume aseptică, robită liniştii şi cugetului neapărat adînc. Despre ce să cugeţi, însă, dacă s–a făcut linişte, dacă amintirile nu mai răzbat, dacă nu se aude decît dansul mut al celor din urmă rezultate?

Să ne înţelegem. Nimeni nu poate fi împotriva celor din urmă rezultate, dar atunci nici împotriva căilor care duc la ele. Or, aceste căi sînt pavate şi cu cioburi, cu fragmente din marile erori de altădată. Această afirmaţie ar fi o cumplită banalitate, inutil repetată, dacă insinuarea

unei prezumţii savante n-ar primejdui şi domenii pe care ar fi bine să le ignore.

Intervine, în artă ca şi în cercetarea fundamentală, momentul unei paradoxale intuiţii intelectuale ce pretinde ca precizia, delimitarea, conturul net specifice modului ştiinţific de a privi lumea reală să se anuleze, lumea din afară să intre într-o fază de devălmăşie, totul să se învelească într-o subţire ceaţă luminoasă care, odată risipită, să ivească o lume neclintită, o lume altfel pe undeva, o lume prezicătoare, o lume mai inteligibilă. Iar momentul receptării operei de artă nu e altul decît drumul invers pe care spectatorul îl face de la ultimul rezultat la scena aceea ceţoasă care i-a dat naştere în cugetul artistului. După cum demonstraţia unei ipoteze ştiinţifice reface invers tocmai drumul făcut pe brînci de savantul creator. Din păcate, nu întotdeauna acest drum invers al demonstraţiei poate fi parcurs de întreaga societate în chiar clipa în care savantul l-a defrişat. Dacă fiecare din noi e convins că Luna este un satelit al Pămîntului, doar o mică minoritate a locuitorilor globului terestru pot pricepe sau opera cu rezultatele ultime ale fizicii sau geometriei. Deşi aceste rezultate îşi au sorgintea în observaţii la îndemîna oricui, datorită evoluţiei specifice artei ca şi a ştiinţei, intervine, la un moment dat, un decalaj, o distanţare nefirească între origine şi rezultat. În secolii trecuţi această distanţare era anulată în clipa în care devenea pernicioasă:

„Cunosc un om", scrie Roger Bacon, „şi numai unul, care merită să fie elogiat pentru descoperirile sale. Ceea ce alţii nu văd, după multe eforturi, decît vag şi neclar, ca liliecii în amurg, el vede în plină lumină, fiindcă este un maestru al experienţei. El se ruşinează să nu aibă cunoştinţă de lucruri pe care le ştiu analfabeţii, femeile bătrîne, soldaţii sau ţăranii". Trebuie să reţinem din acest citat că analfabeţii şi celelalte categorii amintite ştiu şi ei cîte ceva, iar de necunoaşterea acestui ceva se ruşina Petrus Peregrinus, autorul Epistolei despre magneţi din 1269, pe care îl elogiază filozoful englez.

Astăzi nu ne mai ruşinăm de această lipsă de cunoştinţă, dimpotrivă. În ipoteza că facem parte dintr-una din categoriile neajunse pe treptele ultime ale culturii ne e ruşine, sau, şi mai grav, sîntem făcuţi de ruşine. Şi totuşi dacă în ştiinţă cunoscătorul empiric şi-a

pierdut rangul — numai rangul, nu şi însemnătatea deoarece, după cum spune Lévi-Strauss, „acest timp ne este astăzi redat datorită descoperirii unui univers al informaţiei, în care guvernează din nou legile gîndirii sălbatice; tot aşa, cerul mergînd pe pămînt în mijlocul unei mulţimi de emiţători şi de receptori ale căror mesaje, atîta vreme cît circulă, constituie obiecte ale lumii fizice şi pot fi sesizate concomitent din afară şi dinăuntru"), în artă continuă să se desfăşoare în paralel două fenomene net distincte, deşi net intricate.

Nu putem spune că bîlciul, pictura de gang, balul de cartier, sărbătoarea, fotograful cu vitrină oniristă, producţia de ghipsuri de la mahala, oraţiile, răvaşele sau biletele de papagal sînt doar o modalitate de închidere în sine a maselor, de întoarcere a lor cu spatele ori de combatere a artei „culte". Dacă ne gîndim la pictura naivă sau la muzica uşoară ne dăm seama că domeniul kitsch-ului nu este iremediabil îngrădit. Aceasta nu înseamnă că preocupările păturilor cultivate în cadrul cărora arta intermitentă poate fi şi chiar este un obiect de curiozitate, de nostalgie, de pitoresc, coincid cu ponderea social-artistică a kitsch-ului.

În această zonă a artei neculte — dacă ne e îngăduit a o numi astfel — intervine, lucru ciudat, o mult mai acută *nevoie de artă* decît de obicei, chiar dacă gustul necizelat şi uneori primitiv acceptă drept artă încercările pseudoartistice ale unor neaveniţi. Mult mai încordată va fi apropierea de obiectul de artă înregistrat la un om de rînd care-şi cumpără un înfiorător cîine de ghips duminică la Obor decît verbul sec al intelectualului tehnicist atunci cînd proclamă: „eu tot la Grigorescu rămîn". Şi pe urmă de ce să nu fim drepţi: orice activitate omenească se desfăşoară între doi poli — acela al excelenţei, al lucrului bine făcut şi acela al lucrului de mîntuială, chiar al şarlataniei. Un şarlatan poate exista foarte bine atît în rîndul artiştilor celor mai rafinaţi cît şi al celor mai puri oameni de ştiinţă. El poate exista şi există fără îndoială şi în zona artelor neomologate. Putem spune că numeroşi specialişti în pictatul naturilor moarte cu harbuji tăiaţi sînt nişte şarlatani. Factorul Cheval însă nu poate fi bănuit nici o clipă de neautenticitate. Palatul său e omologat printre comorile naţionale ale Franţei. Dar factorul Cheval a devenit un nume. Cvasiartistul care vopseşte firmele de bîlci rămîne

de obicei şi pentru totdeauna un anonim precum autorii Vicleimelor sau aceia ai inscripţiilor hăzoase de pe morminte. E aici o condiţie asupra căreia artistul „cult", veleitar, aproape prin definiţie, s-ar cuveni să mediteze, în acelaşi mod revendicativ în care meditează şi asupra artei populare. În definitiv fenomenul unicităţii produselor în serie poate fi observat şi la magazinele Fondului Plastic.

În secolul nostru marcat de fetişuri şi alienări aproape implacabile (de pildă fetişul savantului intangibil ori alienarea geniului artistic în măsura în care sînt celebrate socialmente), anonimatul şi abstinenţa tărîmurilor obscure ale artelor naive nu pot fi trecute cu vederea. Iar lupta împotriva şarlataniei, a răului gust şi a neautenticităţii nu trebuie să fie extinsă la o luptă împotriva a tot ceea ce nu reprezintă artă cultă. Aceasta cu atît mai mult cu cît orice fenomen, fie el primar sau secundar, fie el natural sau artistic poate constitui un obiect al artei. Se poate picta un apus de soare, dar tot aşa de bine poate fi pictată o tarabă de bîlci unde dorm înainte de a fi cîştigate la loterie obiecte reprezentînd pitici de zmalţ, nuduri de paftale date cu bronz peste varul peplumului, cocoşi de tablă verzulie şi lighene ciocnite. A reproba sau a repudia vînzătorii de răţuşte de ceară din joile de tîrg e desigur o problemă demnă de a fi luat în seamă. Dar ea (problema fenomenelor para-, pseudo- sau cvasi-artistice) este departe de a fi atît de simplă încît să poată fi rezolvată printr-un edict. Ţelul acestei cu totul nevinovate încercări este de a atrage atenţia asupra faptului că în zgomotul de fond pe care *se întemeiază* o activitate artistică oricît de avansată, arta intermediară nu reprezintă întotdeauna un bruiaj.

România literară, nr. 39, 1 sept. 1972, p. 3

Pagini inedite de „jurnal“

DUMITRU ŢEPENEAG

2 august 1974

În cartea colocviului de la Cerisy-La-Salle despre suprarealism, am găsit multe lucruri destul de interesante. Una dintre comunicări avea ca subiect mişcarea Dada şi suprarealismul (Noël Arnaud); subiect care nu se poate dezvolta fără să vină vorba şi despre J. Vaché, A. Jarry şi patafizicieni. (Ce admiraţie aveam pe vremuri pentru Vaché!) Importantă pentru conferinţa mea la Knokke-Le Zoute e o remarcă a lui Julien Torma, într-o scrisoare către René Daumal (2 oct. 1929): «Le propre de la pataphysique est d'être une façade qui n'est qu'une façade sans rien derrière.» Cam acelaşi lucru se poate spune şi despre onirismul estetic (structuralist); căci şi aici *textul* este propus ca o faţadă fără nimic în spate. Numai că în felul ăsta se mai subliniază o dată deosebirea faţă de suprarealism, dar nu se pune destulă distanţă teoretică între onirism şi „noul roman“. Acesta din urmă de asemenea dispreţuieşte profunzimea şi nu admite nici cel mai mic sens preexistent care s-ar comunica prin text. Sensul se produce (vezi Ricardou) în „momentul“ textului, o dată cu textul.

Şi-apoi aceste metafore teoretice sînt de multe ori înşelătoare. Căci ce înseamnă la urma urmelor *faţadă*? Această faţadă se vede treaba că e pictată în *trompe l'œil* de vreme ce atîţia cititori sînt ţentaţi să se uite îndărătul ei. A nu găsi nimic îndărătul ei este iarăşi o chestiune a lectorului care îşi poate proiecta propriile fantasme în (prin) text. Patafizicienii şi dadaiştii se simţeau obligaţi şi să atragă atenţia că nu este nimic îndărătul faţadei ori îl împiedicau pe cititor să acorde pînă la sfîrşit un sens. Un fel de *mise en abyme* fără grija subtilităţii. Dar în cazul ăsta nu se mai poate vorbi nici măcar de o faţadă. (La Tzara, în perioada elveţiană, «le mot nie l'image».)

O observaţie în cadrul discuţiilor în legătură cu dadaismul şi suprarealismul: «L'onirisme, même si je prends le mot dans le sens freudien le plus orthodoxe, c'est la visualisation, c'est le visuellisme, c'est ce que Freud appelle la dramatisation» (Gaston Ferdière).

Pentru Breton, imaginea este un produs spontan (al spontaneităţii).

Pentru Tzara, spontaneitatea împiedică naşterea imaginii. Evident că Tzara avea dreptate.

Trebuie de fapt făcută deosebirea între Breton–teoreticianul (care e plin de contradicţii, ceea ce complică problema) şi Breton–poetul.

Un alt expozeu interesant e acela al lui Passeron: *Le surréalisme des peintres*.

Nu e de mirare că Breton a putut scrie că pictura nu e decît un *expédient lamentable*. Sau, şi mai semnificativ: «...il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne...»

De fapt, ambiţia suprarealismului e de–a rivaliza cu ştiinţa, de–a fi un fel de ştiinţă care să nu se supună rigorilor raţiunii... De–aici şi principala sa contradicţie: cum poate fi arta o cercetare a adevărului, o cucerire a realului? Arta, fie ea poezie, pictură sau muzică, nu înseamnă creare (producere) de opere? Iar creaţia nu e inventarea unei noutăţi? Pe cînd a cunoaşte este, dimpotrivă, descoperire a ceva deja existent. «Faire et connaître, voilà les actes qui quali-

fient l'artiste» (Passeron). Pentru suprarealişti, poezia e «un espoir de connaître». Felul în care s-au repezit asupra psihanalizei şi a marxismului e semnificativ în această perspectivă. «Le surréalisme est un symbolisme démystifié par la psychanalyse et le marxisme.»

Mai „multe" suprarealisme:

Un suprarealism doctrinal – şi aici rolul lui Breton e decisiv.

Un suprarealism poetic (al poeţilor).

Un suprarealism pictural.

Passeron îi numeşte *onirici* (les *oniriques*) pe Rousseau, Chirico, Chagall.

O cugetare a lui Duchamp: «Les mouvements commencent par une formation de groupe et se terminent par la dissémination des individus.»

În *La Révolution surréaliste* (nr. 3, 1925), Naville scrie că pictura suprarealistă nu există: şi *se îndoieşte că principiile doctrinei suprarealiste s-ar putea aplica la o pictură*. Evident că avea dreptate! *Scriitura automată* nu poate exista în pictură. Pictorul produce un obiect de artă. El nu revelează nimic, nu cunoaşte. Pentru un pictor problema stilului şi aceea a tehnicii sînt esenţiale. Pictura tinde spre un limbaj autonom, pictura e „estetică", nu spirituală. Şi mai ales ea nu poate fi angajată politic (decît în cazuri excepţionale).

6 august 1974

Pregătind conferinţa de la Knokke-La Zoute am recitit fireşte toate manifestele suprarealiste editate de Jean-Jacques Pauvert.

O impresie generală (la fel de) dezolantă. Pasaje de un prost gust, o superficialitate ori o frivolitate de-a dreptul surprinzătoare. Al doilea manifest, mai ales, plin de înjurături, excomunicări şi formule insultătoare debitate pe un ton copilăresc. Megalomanie şi confuzie! (Manifestul al treilea – 1942 – nu mai are aceleaşi caracter polemic.) Asta în ce priveşte omul. Teoreticianul, în afară de unele scăpărări remarcabile, bate apa în piuă ori se contrazice flagrant. Păcat că nu pot găsi cartea lui Alquié despre „filozofia"

suprarealiştilor, pentru că aş fi foarte curios să văd ce s-a putut decanta din amalgamul ideologic al scrierilor lui Breton. Filozofia suprarealistă! Breton însuşi e de un eclectism perfect: de la materialismul dialectic alunecă la magie cu o dezinvoltură desăvîrşită. Pînă la urmă îmbrăţişează filozofia „suprarealistă" a romanticilor, ceea ce pînă la un punct e firesc, iar la el e chiar organic. Restul nu e decît cochetărie de moment. Cînd scapă de „obligaţia" (aici ar fi mult de discutat, problema fiind de altfel foarte actuală!) de-a flirta cu partidul comunist — ceea ce-i impunea şi pe plan filozofic o anumită alunecare spre un sistem de gîndire care nu i se potrivea — reuşeşte să se adune şi să fie mai coerent. Desigur nu i se putea cere să aibă o filozofie originală, dar dorinţa acerbă de-a împăca neapărat contrariile, de-a găsi acel punct al concilierii tuturor lucrurilor, nu trebuia să devină alibiul facil de care se servea la tot pasul.

Ce e mai grav e incapacitatea lui Breton de-a gîndi noţiunea de structură (şi asta fără voinţa declarată a dadaiştilor de-a distruge totul). Probabil că de aceea reducea poezia (şi deci literatura, arta în totalitatea ei) la imagine, la metaforă ori la cuvînt. Pentru el, ansamblul imaginilor, raporturile dintre ele, funcţionalitatea elementelor nu contează. Pentru că nu-l interesează esteticul — deşi are ticuri literare, o frază extrem de îngrijită etc. Chiar şi talent!

Nu ştiu cum să fac, cum s-o scot la capăt cu conferinţa din Belgia. Căci voi fi tentat — într-un fel chiar obligat, dacă vreau să delimitez onirismul structuralist — să-l atac destul de tare pe Breton, într-un moment cînd e mai mult sau mai puţin comemorat de nişte oameni care îl stimează pînă la a-i face un cult şi — colac peste pupăză! — care aşteaptă să găsească în conferinţă mea un omagiu, fie acesta şi implicit, adus suprarealismului şi desigur lui Breton.

Fireşte, chiar dacă nu sînt dintre adepţi (şi culmea e că n-am fost niciodată, n-am avut, cum s-ar spune, o fază suprarealistă), nu pot să nu-i recunosc importanţa istorică etc. etc., ceea ce înseamnă a-l îngropa cu fanfară militară. Şi asta la un congres comemorativ cînd cadavrul e dezgropat ca să se vadă cît a mai crescut. Şi e îmbălsămat ca să crească şi mai mult. (...)

Onirismul românesc este mai aproape de „creaţionismul lui Vicente Huidobro (vezi şi Juan Larrea, Gerard Diego, discipolii săi

din Spania) decît de suprarealismul francez. («Tous fort soucieux d'obéir à une poétique cohérente: l'image irréelle, 'créée', devait s'insérer dans une 'composition'» — Jorge Guillén).

9 august 1974

Breton: «... le surréalisme c'est l'écriture niée».

Împotriva acestei concepţii s-a ridicat onirismul (nostru). Dispreţuind structura, era normal ca Breton să împingă ceea ce la început era justificată anti-calofilie şi căutare de nou şi de surpriză pînă la antiscriitură. (...)

În tentativa onirică românească există dorinţa, poate naivă, de a-i împăca şi pe Breton şi pe Valéry. Ce-i drept, Breton-teoreticianul polemist, în viaţă şi prea plin de viaţă, nu poate fi împăcat cu nimeni; dar odată mort, trupul şi manifestele răcindu-se împreună, încercarea se poate face. Deşi — mă întreb — ce nevoie aveam de Breton, mai precis: de această împăcare a caprei cu varza?

Ideea de-a folosi visul în literatură vine de la romantici. Ideea de structură, de la Valéry (printre alţii, fireşte). Breton ce mai caută? Ori aici cred că trebuie să se ţină seama de adevărata noutate a suprarealismului (noutate formulată, dacă se poate spune aşa, invers pînă acuma, interpretată, să zicem, pe dos): textul se formează în momentul scrierii; el nu copiază o realitate precedentă. Asta trebuie reţinut din scriitura automată — simultaneitatea. Idee analizată cu luciditate şi curăţată de scorii, scoasă întreagă la lumină de „noul roman" şi mai precis de *Ricardou* (care şi el a scotocit adînc în Valéry ca şi toţi *Tel Quel*-iştii de altfel!).

Scriitura automată ca metodă e rizibilă şi sortită eşecului; dar tocmai eşecul metodei şi dovedirea imposibilităţii dicteului veritabil al gîndirii a înlesnit apariţia ideii de producere a textului din el însuşi; pentru că principiul unei realităţi anterioare, a unui fapt (de orice natură) preexistent scriiturii a putut fi atacat, odată spărtura produsă graţie suprarealismului, în mod sistematic şi cu tot curajul; terenul fusese pregătit, artileria suprarealistă, chiar dacă fără precizie, slăbise moralul adversarului.

10 august 1974

Starobinski: «On a pu très légitimement discerner d'emblée dans le surréalisme un prolongement du romantisme, d'un romantisme qui n'avait pas donné toute sa mesure en France au XIX^e^ siècle, d'un 'romantisme des profondeurs' (...)» (Marcel Raymond).

Un articol al lui Alain *Bosquet* destul de bun (trebuie s-o recunosc în ciuda antipatiei pe care o am pentru el.) Un articol despre poemele lui Breton în care ştie să mînuiască un scalpel bine ascuţit.

«La grâce — qui manque si cruellement à Breton — est affaire de laisser-aller apparent. Le poème-massue, le poème-image, le poème-explosion ne quémande-t-il pas une valeur autre que la rage de tout exprimer par des avalanches auxquelles il est interdit de résister? Le drame de Breton est de s'interdire la suggestion et de limiter chez le lecteur le travail inconscient de l'imaginaire: ses poèmes, il refuse de les laisser fermenter chez autrui. Il mobilise les consciences et croit pouvoir mobiliser les inconsciences avec la même autorité.» (...) «Si ces poèmes ne sont pas didactiques et directement utiles à l'idéologie surréaliste, c'est qu'il se perdent dans les méandres de l'attendrissement. Son choix est fait, pénible et grave, il ne sera jamais un élégiaque qui suggère, mais un professeur doctrinal.» (...) «Il s'accroche à une formule, que désormais il est l'un des rares à exploiter.»

E clar că s-a format un poncif suprarealist. Grav şi semnificativ e că s-a format extrem de repede. Degeaba spunea Breton în primul *Manifest*: «Je ne crois pas au prochain établissement d'un poncif surréaliste.» În acelaşi paragraf el afirmă «une certaine évolution de la prose surréaliste dans le temps». Dar cum? Căci respectînd doctrina, evoluţia e aproape interzisă. Extinderea, pe care o propune el însuşi cîteva rînduri mai jos, a mijloacelor suprarealiste ar cere o încălcare flagrantă a acestei „doctrine" expusă cu atîta străşnicie în acelaşi *Manifest* (nu de contradicţii duc lipsă textele lui Breton). Iată:

«Les moyens surréalistes demanderaient, d'ailleurs, à être étendus. Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. Les papiers collés de Picasso et de Braque ont la

même valeur que l'introduction d'un lieu commun dans un développement littéraire du style le plus chatié. Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.»

Aşadar extinderea mijloacelor suprarealiste duce la *dadaism* şi la implicita negare a scriiturii automate care nu poate fi gratuită. Însuşi faptul de a fi adus vorba despre poncif arată că problema îl preocupa, îl neliniştea chiar. Iar adolescentina piruetă care urmează după exemplele de colaj semi-dadaist şi semi-automatic — «je me hâte d'ajouter que les futures *techniques* [subl. lui Breton!] surréalistes ne m'intéressent pas» — această frază care vine hodoronc-tronc e un fel de-a scoate limba la problema pe care n-ai reuşit s-o rezolvi şi spune mult despre superficialitatea care va deveni treptat suficienţă la acest papă al suprarealiştilor.

Expresie	Producţie
ROMANTISM	
inspiraţie	
SUPRAREALISM	
dicteu automat	hazard obiectiv
	ONIRISM (structural)

Se pune întrebarea dacă *hazardul obiectiv* poate fi socotit un fapt de producţie scripturală. *Stricto sensu*, nu. De pildă, în *Nadja*: „faptele" preced scriitura, Breton le prezintă ca deja întîmplate, le povesteşte. La fel şi în alte texte unde apare hazardul obiectiv. Ulti-

frază e intenţionat ambiguă. Căci *stricto sensu*, hazardul obiectiv nu poate fi conceput ca un procedeu scriptural, nu e un fapt de scriitură, ci de viaţă, de comportament. Foarte bine, numai că pentru suprarealişti distincţia literatură/viaţă nu exista. Şi atunci problema se complică, fiindcă în măsura în care viaţa este şi ea un text («Le monde est une cryptogramme qui demande à être déchiffré» — Breton), hazardul obiectiv ţine de producere nu de expresie. Dar iată ce spune Carrouges (la colocviul de la Cerisy): «L'écriture automatique n'est autre chose que la réintroduction du hasard objectif dans le langage, tandis que le hasard objectif est l'écriture automatique du destin dans les faits apparemment bruts.»

Aşadar fenomenele ar fi omogene, avînd dreptul de-a intra în aceeaşi categorie, ceea ce e cam tras de păr.

E drept că prin scriitura automatică, mai precis — aşa cum am notat mai înainte — prin eşecul ei, a fost sugerată o anume simultaneitate a creaţiei care a făcut posibilă ajungerea la conceptul de producţie, ceea ce, desigur, încă nu e totul fără ideea de autoreprezentare (textul se reprezintă pe el însuşi).

12 august 1974

Şi iată-ne ajunşi la „noul roman".

Într-o scrisoare către Matei Călinescu explicam destul de bine interferenţa onirismului cu „noul roman" şi, bineînţeles, deosebirile. Mai ţin minte (foarte interesantă senzaţia asta că în scrisoare lucrurile erau perfect lămurite şi că mi-e greu să mă ridic din nou la aceeaşi limpezime; tot aşa, mult timp n-am putut scrie despre onirism pentru că îmi lipseau amărîtele de articole publicate în 1968, în *Luceafărul*) că afirmam că onirismul, noţiunea de onirism, s-a creat prin punerea accentului pe conţinut, pe cînd la „noul roman" ce interesează cînd încerci să-l defineşti este raportul scriitură/realitate şi ideea de autoreprezentare. Dar asta fireşte că nu e de ajuns.

(Mi-e imposibil să-mi amintesc ce mai era în scrisoare. Am scris-o într-un moment de inspiraţie şi singura şansă e că, oricum, ideile, la mine, sînt rezultatul unor obsesii, aşa că revin, chiar dacă într-o altă formulare. (...)

16 august 1974

Cînd Breton, în *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942) simte nevoia să-şi imagineze mitul „marilor transparenţi":

> „Omul nu e, poate, centrul, punctul de miră al universului. Poţi să ajungi a crede că există deasupra lui, în scara animală, fiinţe al căror comportament îi este la fel de străin cum este al său, poate, efemeridei sau balenei. (...) N-ar fi imposibil ca în cursul unei vaste acţiuni (...) să apropii pînă la a se adeveri structura şi complexiunea unor astfel de făpturi ipotetice care se manifestă obscur faţă de noi, în teamă şi în sentimentul hazardului." [trad. Ion Pop],

el încearcă să dea o explicaţie mitologică hazardului (obiectiv), mai mult, să găsească o *structură*.

De fapt, ideea vine de la Novalis pe care de altfel Breton îl citează: „Noi trăim în realitate într-un animal ai cărui paraziţi sîntem. Constituţia acestui animal o determină pe a noastră şi viceversa."

Nu poţi să nu-ţi pui întrebarea: dacă universul e structurat, să zicem, misterios, iar „marele mijloc" de care dispune omul e intuiţia poetică, de ce rezultatele acestei intuiţii — *poezia* — să fie lipsite de structură? De ce poezia să fie un „automatism pur"?

Firește, subconştientul şi întîlnirea neprevăzută (alt nume pentru hazardul obiectiv) pot fi considerate drept puncte de articulaţie cu ceea ce romanticii numeau Marele Tot, dar imaginile obţinute prin explorarea acestora trebuie să fie apoi structurate, prezentate ca avînd o structură intrinsecă. Spaima de estetic (vreau să zic dezgustul) şi ambiţia de autenticitate au făcut să se creadă că produsul poetic ar fi alcătuit dintr-o unică fază — de aici ideea de scriitură automată; ceea ce s-a dovedit destul de repede că e fals.

Structurarea imaginilor obţinute din subconştient şi din realitatea hazardului obiectiv (deci tot din subconştient) se poate face după modelul visului, adică neţinînd seama decît de logica internă şi considerînd procesul de scriitură un proces de producţie, nu de reproducţie. (Modelul absolut de structurare autonomă fiind muzica!)

17 august 1974

Avangardismul poetic românesc publicat de Ion Pop (1969) nu e o carte rea. Există ce-i drept mici explicaţii sociologice lipite ici şi colo fără ca autorul să creadă prea tare în ele. Dar nu asta supără (...) Găsesc în cartea lui Ion Pop un pasaj interesant:

„În comparaţie cu alţi suprarealişti, se observă totuşi la Gellu Naum încercarea de-a unifica poemele în jurul unui motiv central, atenuînd astfel tendinţele centrifuge ale imaginilor, motiv ce primeşte o tratare «epică», dezvoltînd o «acţiune». În afară de poemul citat în culegerea din 1937, un altul, care-i dă şi titlul (*Libertatea de-a dormi pe-o frunte*) făcea dovada aceloraşi intenţii de epicizare."

După ce o pagină mai înainte scrisese: „Limbajul creşte parazitar, dezvoltîndu-se în virtutea unei totale inerţii. Cuvintele se nasc unul din altul fără repaos, ameninţînd cu anihilarea semnificaţiilor."

Comunismul a fost o adevărată capcană pentru suprarealişti, şi în general pentru artiştii de avangardă. În primul rînd, pentru scriitori. Pictorii au fost mai feriţi. Pentru că ei suferă mai puţin fascinaţia cuvîntului, ocrotiţi cum sînt de culori, de imagini. Închipuirea lor e mai concretă, mult mai concretă. Ce imagine concretă le poate sugera comunismul? Pe urmă, pictorul e mai conservator pentru că ţine la structură. Desenul înseamnă structură; nici culorile nu se pun la întîmplare. Dar Picasso? Picasso suferea de labilitate şi exhibiţionism, avea un temperament de poet (a scris şi versuri de altfel).

Dalí a fost şi el exhibiţionist — exhibiţionist în toată puterea cuvîntului; nu şi-a refulat această pornire, n-a avut nevoie să şi-o proiecteze, deghizînd-o, într-o activitate politică.

Şi la urma urmei, mie nu-mi place nici unul nici celălalt.

18 august 1974

Jean Bloch Michel, *Le présent de l'indicatif*, Gallimard, 1963

Un eseu despre noul roman care deşi calcă uneori alături — e scris în 1963 (şi Ricardou încă nu se manifestase ca teoretician) de către un romancier mai degrabă tradiţionalist (cum o recunoaşte el însuşi) — nu e lipsit de interes. Autorul e inteligent şi deloc încuiat.

Venind vorba despre originalitate, influenţă şi arhetip, el atrage atenţia asupra grabei cu care unii critici acuză un scriitor de pastişă. Dacă e pastişă faptul de-a adopta anumite procedee ale unui precursor, atunci sînt pastişe aproape toate romanele care s-au scris, căci e greu de găsit vreunul care să nu poată fi redus la un model mai vechi ori care să nu fi preluat unele procedee deja întîlnite. Toate romanele se trag dintr-un foarte mic număr de arhetipuri. În fond nici nu poate exista tradiţie fără acest epigonism. Numai că unele tradiţii sînt mai vechi decît altele. Există, de pildă, o întreagă tradiţie romanescă născută din *Adolphe*, în această tradiţie intrînd şi un roman ca *L'Immoraliste*. Aceasta e atît de obişnuită în zilele noastre, iar operele atît de numeroase şi de diverse încît nimeni nu se mai gîndeşte că e vorba de imitaţie. Nici măcar autorii nu mai au conştiinţa că aparţin unei tradiţii născute dintr-un arhetip. Cînd tradiţia e mai recentă (o operă ceva mai nouă fiind considerată arhetip) faptul e mai bătător la ochi şi începe să se pronunţe cuvîntul pastişă.

La toate astea ar mai trebui adăugată comoditatea ca lege psihologică generală: astfel că ai tendinţa, cînd te afli în faţa unei opere noi s-o situezi, s-o defineşti, să-i cauţi în primul rînd genul proxim şi abia mai tîrziu diferenţa specifică. Cunoaştem — cum spunea Hegel — prin reducerea necunoscutului la cunoscut.

După Jean Bloch Michel „adevăratele noutăţi" ale *noului roman* ar fi: refuzul personajului, al psihologiei, importanţa acordată obiectelor şi domnia inautenticului.

25 august 1974

Mi-am terminat cu chiu cu vai conferinţa* pentru Knokke-Le Zoute. N-a ieşit prea grozavă. Mereu aceeaşi chestie: cînd scriu în franceză, sărăcesc; şi idei am mai puţine, nu numai cuvinte.

1974

Caiete critice, nr. 4, apr. 1993, p. 60-65

* Textul conferinţei s-a pierdut. De aceea şi public paginile acestea de jurnal care conţin o parte din notele pregătitoare (n.a.).

DUMITRU ŢEPENEAG

Despre Cenzură şi vis

N-am avut niciodată parte de o rubrică pe care s-o ţin un timp mai îndelungat. În 1966 am publicat o serie de articole în *Ramuri*, un fel de „reconsiderări" literare în care am scris despre Mateiu Caragiale, Eusebiu Camilar, Constant Tonegaru şi Ion Caraion (care pe vremea aceea abia reîncepea să publice). Am refuzat să mai continui din pricina ultimului articol despre Caraion pe care Cenzura mi l-a ciopîrţit în mod lamentabil.

În anul de graţie 1968, după ce Ştefan Bănulescu trecuse în locul lui Eugen Barbu la *Luceafărul*, mi s-a oferit, pentru prima dată, un colţ de revistă în care să-mi expun „teoria".

În căutarea unei definiţii — aşa mi-am intitulat seria de articole — nu era chiar o rubrică, ci mai degrabă un fel de foileton teoretic pe care, firește, aş fi vrut să-l lungesc cît mai mult. Aşa că luînd-o tacticos de la antici şi întîrziind cu delicii în romantismul german, mă apropiam cu ocoluri de suprarealism pe care trebuia să-l fac harcea-parcea, abia după care urmînd să-mi exprim ideile în legătură cu onirismul meu, botezat pe vremea aceea onirism estetic.

Numai că la al patrulea articol, Ştefan Bănulescu mi-a atras

atenţia că „tovarăşii de la Secţie" nu mai suportă să stea în fiecare săptămînă cu lupa fixată pe articolul meu — nu cumva, Doamne fereşte, să se strecoare vreo idee cam prea deocheată! Aşadar încă un articol şi basta. Degeaba am protestat, degeaba am încercat să explic că tot ce scrisesem pînă atunci nu constituia decît o introducere şi că ar fi păcat să fiu silit să-mi înghesui ideile în spaţiul unui singur articol final. Trebuia să fiu mulţumit că mi se îngăduia şi atît. Şi aşa şi era! Dar asta aveam să înţeleg ceva mai tîrziu. Căci începînd din acea vară a anului 1968, evenimente tot mai potrivnice literaturii au avut loc.

Şi totuşi mult rîvnita rubrică am obţinut-o peste vreo doi ani, în iarna lui 1970, la *Argeş*. Am botezat-o „Şotron" ca să subliniez ideea de joc şi de libertate a jocului. Din păcate, Cenzura se înăsprise şi mai mult de un sfert din „căsuţele" şotronului mi-au fost tăiate fără milă. Era, pentru mine, un adevărat coşmar să public în asemenea condiţii: mă tocmeam pentru fiecare frază, pentru fiecare cuvînt. Iar *Argeşul* apărea la Piteşti şi tocmeala asta nu o făceam direct, ci printr-unul dintre redactorii revistei care la un moment dat mi-a măturisit că a fost întrebat la comitetul de partid al regiunii: „Ia spune, tovarăşe, cîţi ani a stat Ţepeneag ăsta?" Adică la închisoare. În mintea lor, îndîrjirea mea pentru fiecare cuvinţel nu se putea explica altfel. A fost un adevărat chin rubrica asta. Tremuram de fiecare dată — noroc că *Argeş* era lunar! — de frică şi de furie. Frică să nu-mi mutileze articolul, să nu-mi schimbe titlul. Cum s-a întîmplat încă de la primul articol care din „Homo ludens" a ajuns să se cheme „Legile jocurilor" (plural!). Căci, vezi Doamne, homo nu poate fi decît faber ori sapiens, în România. Nu şi ludens. Mi-au schimbat titlul în ultimul moment, n-au mai avut timp să-mi ceară alt titlu şi-au pus ce le-a trecut prin cap.

N-am rezistat decît tot vreo patru numere. După patru articole mi-am luat tălpăşiţa. Între timp venise Breban la *România literară* şi mi-a propus să-mi mut rubrica el. Zis şi făcut. Singura lui condiţie era ca, măcar la început, să evit să vorbesc despre *grupul oniric*. La *Argeş* făceam ce făceam şi tot despre asta aduceam vorba. Deci despre orice altceva numai despre onirism nu. Am răbdat eu o săptămînă, două, într-a treia n-am mai putut. În primul rînd că era nedrept şi caraghios să fie surghiunit un cuvînt. Iar în al doilea rînd,

vroiam să-l pun la încercare pe Breban care se lăudase că va face şi va drege dacă i se va încredinţa o revistă. Am adus un „Şotron" plin de *onirism* şi de *vis* (al doilea cuvînt era mai puţin primejdios!?) şi i-am declarat ritos lui Breban că dacă nu se face luntre şi punte să-l publice, eu plec. *Ut pictura poesis* a fost firește respins şi Breban nu s-a zbătut prea tare ca să apară. Iar eu m-am ţinut de cuvînt. Am plecat. Am plecat în vacanţă la mare şi apoi la Paris.

Şi dacă public acest ultim „Şotron" n-o fac pentru că i-aş acorda vreo valoare deosebită. Nici pentru că ar conţine cine ştie ce „şopîrle". Nici pomeneală de aşa ceva. Cred că de nu păstram şpaltul, care dovedeşte că articolul a fost scos de Cenzură, nici nu mi-aş mai fi dat osteneala să-l public. Dar aşa poate fi o mărturie în plus despre absurditatea şi ridicolul Cenzurii din România acestor ani.

DUMITRU ŢEPENEAG

ŞOTRON:

Ut pictura poesis

Într-un dialog cu I. Negoiţescu, încercam să explic cum am ajuns la ideea *onirismului estetic* (determinantul e necesar împotriva tiraniei semantice a primului termen!) plecînd de la pictura suprarealistă. Aproape orice tablou considerat suprarealist încalcă *a fortiori* principala „lege" a suprarealismului — dicteul automat.

Să ajungi la „automatismul psihic pur", la „dicteul gîndirii în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală" nu este atît de uşor pe cît s-ar crede: logica se infiltrează şi în subconştient — nici demenţii nu scapă cu totul de ea. Poetul încă mai poate, prin înşiruirea unor imagini contradictorii, reciproc anulatoare, să obţină acea incoerenţă dragă suprarealiştilor; pictorul însă, exprimîndu-se într-o simultaneitate şi ascultînd de alte reguli de organizare a spaţiului, de echilibru al formelor şi armonizare a culorilor, chiar dacă urmează indicaţiile lui Breton şi se aşează în „starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putinţă", tot este silit să *opteze* pentru anumite imagini care nu pot sta între ele în raporturi arbitrare. În pictură, suprarealismul e corectat, îndreptat pe linia onirismului estetic.

❖

În primele poezii (unele admirabile) ale lui Vintilă Ivănceanu, tentaţia suprarealismului e evidentă. O furie iconoclastă îl împinge la dinamitarea imaginii poetice prin toate mijloacele de la calambur la extravaganţa lexicală. Spun *tentaţie*, pentru că Ivănceanu n-a fost niciodată un suprarealist ortodox; în versul său, el polemizează nu numai cu poezia tradiţionalistă, dar şi cu aceea suprarealistă pe care o priveşte peste umăr, suspectîndu-i „metoda". Despre Ivănceanu din această perioadă se poate spune ce spunea Călinescu despre Urmuz: „... nu avem de a face cu nici un automatism, ci cu o convenţie care duce la efecte comice". Pentru că Ivănceanu e un lucid, un „calculat" care scrie o poezie plină de bufonerii şi extravaganţe, nu fiindcă şi-a propus să-şi exploreze sufletul spre a ajunge la subconştientul pur, cum rîvneau suprarealiştii, ci dimpotrivă fiindcă vrea să şi-l disimuleze. El nu se dezvăluie, ci se ascunde în explozia de metafore.

În *Vulcaloborgul şi frumoasa Beleponjă*, ultimul său poem, mult mai lung decît celelalte, Ivănceanu renunţă la dinamită: el oferă cititorului tabloul unor animale fabuloase într-o viziune eroi-comică, în care imaginile groteşti şi şocante se structurează pînă la urmă prin însuşi faptul derulării lor într-un spaţiu dat pe care îl umplu precum nişte elemente figurative pînza unui tablou.

De reţinut că pînă acum Ivănceanu fusese un liric care se apăra cu îndîrjire de orice pătrundere a sentimentalismului în poezia sa. *Vulcaloborgul* e o epopee, o cronică burlescă pictată, un vis avîndu-şi coerenţa sa, deci o operă autentic onirică.

❖

Picturalitatea, puternica vizualitate e o caracteristică generală a *onirismului estetic*. Şi Brumaru şi Turcea, ca să nu mai vorbim de Dimov, precum şi alţii a căror producţie literară e considerată drept proză, *scriu* tablouri. Învinuirea de parnasianism care i s-a adus lui Dimov e rizibilă. Parnasienii „zugrăveau" obiectele dintr-o realitate convenţional frumoasă şi sufereau de preţiozitate. Erau nişte esteţi, credeau adică într-o existenţă obiectivă a frumosului, clasînd obiec-

tele în serii antinomice: poetic/prozaic. Onirismul, aşa cum îl văd eu, e vizionar nu descriptiv, estetic nu estet.

Esteticianul german Oskar Walzel, discutînd deosebirea pe care o făcea Lessing între artele succesive şi cele simultane, ajunge încă din 1923 la o concluzie ce deschide un drum foarte interesant: „Poezia, afirmă el, este o artă succesivă, întocmai ca şi muzica. Desigur muzica ne oferă o succesiune de tonuri şi produce prin aceasta o succesiune de sentimente. Poezia nu se opreşte aici, ea provoacă şi o succesiune de reprezentări. Dar configuraţia întregului unei opere poetice nu poate fi cuprinsă decît atunci cînd întregul se oferă ochiului interior ca o *existenţă statică*." (*apud* T. Vianu, *Studii de stilistică*)

George Călinescu foloseşte ideea pentru formularea unei mici teorii a metaforei. Astfel în *Principii de estetică*, el observă cu o mare subtilitate: „... cînd o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci de cele mai multe ori abstragerea de la natură.

În *Rumenă, suavă ca o garofiţă*, cele două percepţii «fată fecioreInică» şi «garoafă» se suprapun şi dau o nouă generaţie care să aparţină şi vegetalului şi umanului totodată. Prin metaforă facem conştient acele apropieri aparent absurde care sînt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanităţii."

Aşadar, în momentul perceperii lor, imaginile tind dintr-o succesiune să se reorganizeze într-o simultaneitate, din temporal să treacă în spaţial. Şi invers.

Ethos, nr. 2, 1975, Paris, Ed. I. Cuşa

DUMITRU ŢEPENEAG

Cîteva idei fixe şi tot atîtea variabile

Nu mi-e atît de uşor să prezint grupul oniric, demersul său teoretic, istoria lui, scurtă dar agitată şi rău înţeleasă, cu toate implicaţiile ei politice, inconsecvenţele şi eşecurile. În primul rînd pentru că istoria asta e cît de cît şi a mea. Eşecurile, de asemenea.

◆

Cînd l-am întîlnit pe Leonid Dimov, în 1959, eram încă departe de perioada zisă „a dezgheţului". Primele semne ale destalinizării, care în România începuse destul de tîrziu — mai tîrziu decît în celelalte ţări din Est — erau abia vizibile. Revoluţia maghiară, reprimată brutal de armata sovietică, întrerupsese în mod „obiectiv" destalinizarea.

Aşa că nu e de mirare că, pentru noi, anii 1959–1964 au fost ani de „sertar" (de publicat nici măcar nu ne gîndeam!).

Dar şi de gestaţie teoretică. În perioada aceasta, Dimov şi cu mine am găsit, dacă nu şi formulat, principalele trăsături ale onirismului structural pe care îl numeam *onirism estetic*, avînd grijă să-l distingem de onirismul suprarealiştilor. Pentru că punctul nostru de plecare a fost suprarealismul care în România

se manifestase cu vigoare: înainte de război şi după.[1] Cel mai mult ne agasa în suprarealism pretenţia de autenticitate, înclinaţia pentru psihanaliză, aerele sale pseudoştiinţifice. Esenţialul, ce mai!

N-am utilizat niciodată dicteul automat şi de altfel suspectam caracterul automat al textelor suprarealiste. Destul de izolaţi şi afişînd un asemenea dispreţ pentru literatura care se publica pe vremea aceea încît s-ar fi putut crede că acesta privea literatura în genere, discuţiile noastre depăşeau repede problema suprarealismului şi luau o întorsătură mai degrabă filozofică. Greu de urmat. Şi la ce folos? Ce mă interesează deocamdată este originea acestui onirism anti-suprarealist care se voia structural: cum ne-a venit ideea?

După cîte îmi amintesc, declicul s-a produs graţie picturii suprarealiste. Aceasta — remarcam noi — era silită să se supună anumitor reguli de organizare a spaţiului, de echilibru al formelor şi culorilor care interzic scriitura automată. Chiar dacă urmează indicaţiile lui Breton ca pe litera de evanghelie şi adoptă „starea cea mai pasivă şi mai receptivă" cu putinţă, pictorul tot se vede obligat să *aleagă* între diferitele imagini care-i vin în minte. Şi să le fixeze pe pînză întrerupînd astfel fluxul de imagini. Există o logică a plasticului care îşi impune exigenţele reclamînd întotdeauna o structură.

Pictorul nu relevează nimic[2], el oferă vederii — mai precis spus dă la iveală — un obiect de artă. În măsura în care pictura tinde spre autonomie, ea e estetică şi nu spirituală.

Breton părea foarte interesat de pictură — se ştie cît de mult a scris despre asta. O reducea însă la imagine („Mi-e cu neputinţă să privesc un tablou altfel decît ca pe o fereastră..."), la o imagine care trebuie să se deschidă spre „ceva", să ascundă în sine un sens profund. Aici, Breton lăsa încă o dată să iasă la iveală sufletul său romantic. Degeaba înlocuia el, la începutul carierii sale teoretice, *dincolo*-ul metafizic prin *dincoace*-le psihanalitic. Metafizica îşi arată vîrful nasului în toate textele bretoniene. Pe urmă, în timpul

---

[1] Între 1944 şi 1948, anii care au precedat instaurarea stalinismului, trebuie semnalată mai ales activitatea unor poeţi ca Gherasim Luca, Trost, Paul Păun (care au părăsit România) precum şi a lui Gellu Naum şi Virgil Teodorescu (care au rămas în ţară). În prezent, Virgil Teodorescu e preşedintele Uniunii Scriitorilor. Eufemistic spus, poetul s-a schimbat destul de mult în toţi aceşti ani.

[2] Vezi articolul „Tentativa onirică în România, după război", în curs de apariţie în *Lettres Nouvelles*, număr consacrat literaturii române.

războiului şi după, gîndirea lui Breton alunecă din ce în ce mai vădit spre metafizica romantică. În sprijinul acestei afirmaţii ar fi de ajuns să menţionez mitul „marilor transparenţi".[1]

◆

Cîte zile n-am irosit pălăvrăgind despre suprarealism! Enumerînd toate contradicţiile, indignîndu-ne de răsunetul mondial explicabil prin simplitatea metodei oferite ca un panaceu universal (ceea ce mi se părea valabil şi pentru freudism sau pentru marxism). Timp pierdut. Şi cu cît ne îndepărtam de poezia suprarealistă, cu atît ne simţeam atraşi de pictura care pretindea, pe nedrept, că face parte din aceeaşi mişcare hegemonistă. Din păcate, nu eram pictori. Am încercat noi să mîzgălim cîteva cartoane, cîteva pînze, fără nici un succes. Şi-atunci ne-am apucat să scriem tablouri. Tablouri onirice.

◆

Extras dintr-un articol scris cam prin 1970[2]:

„Picturalitatea, puternica vizualitate e o caracteristică generală a onirismului estetic. Şi Brumaru şi Turcea, ca să nu mai vorbim de Dimov, precum şi alţii a căror producţie literară e considerată drept proză, scriu tablouri. Învinuirea de parnasianism care i s-a adus lui Dimov e rizibilă. Parnasienii «zugrăveanu» obiectele dintr-o realitate convenţional frumoasă şi sufereau de preţiozitate. Erau nişte esteţi, credeau adică într-o existenţă obiectivă a frumosului, clasînd obiectele în serii antinomice: poetic/prozaic. Onirismul, aşa cum îl văd eu, e vizionar, nu descriptiv, estetic, nu estet."

◆

Estetica suprarealistă se bizuia pe imaginea pe care cuvîntul sau expresia metaforică sînt menite s-o transporte către cititor. Cuvinte cărăuşe: cărucioare împinse de îngeri!

---

[1] Cf. *Prolegomena la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu*, în ANDRÉ BRETON, *Manifestele suprarealismului*, Gallimard 1973.

[2] Dar publicat doar anul acesta, în revista *Ethos*, nr. 2, Ed. I. Cuşa

Suprarealismul n-a gîndit niciodată poezia la nivelul poemului; n-a reflectat niciodată în mod serios la problemele de structură poetică. Poemele suprarealiste cele mai autentice se prezintă ca niște lungi liste de imagini care, din cauza propriei lor incongruități, se anulează reciproc. Ceea ce produce la lectură și face interesul unui poem suprarealist: un fel de ușoară ameteală.

Suprarealiștii vroiau să comunice o realitate. Aveau deci un adevăr de adus la cunoștință, un mesaj de transmis. Pentru ei, visul era o *sursă poetică*, așa cum era și întregul subconștient: îl scotoceau cu aerul solemn al unor alchimiști.

Pentru noi, visul e un criteriu, un model structural. „Model legislativ", spunea Dimov.

Noi nu visam, noi produceam vise.

◆

Leonid Dimov era tipul cel mai elegant dintre toți scriitorii pe care i-am cunoscut în România. Și cel mai abil, mai mustăcios, mai orgolios, mai ironic, mai șiret, mai...

◆

Am început să publicăm pe la sfîrșitul lui 1964.

În 1965, la cenaclul revistei *Luceafărul* am făcut cunoștință cu Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu și Iulian Neacșu. Împreună aveam să formăm grupul pe care îl botezarăm scurt *grupul oniric*. Mai era și o fată cu noi, Sînziana Pop. Foarte înzestrată, dar disponibilă la tot felul de compromisuri politice sau de alt gen, se poate spune că intra și ieșea din grup cu o dezinvoltură care ne deconcerta. Și totuși a scris texte (mai multe nuvele și un roman) legate de estetica onirică.

În 1966, Miron Radu Paraschivescu, vechi comunist dezamăgit de stalinismul de care regimul nu reușea să se descotorosească, ne oferă protecție și paginile revistei sale. Acolo (în realitate, suplimentul lunarului provincial *Ramuri*) și-au făcut debutul Ivănceanu și Mazilescu. Miron Radu Paraschivescu care flirtase în tinerețe cu suprarealismul mîngîia acum ideea unei „sfinte alianțe" a întregii

avangarde. N-a avut cînd să-şi realizeze proiectul: suplimentul a fost interzis la nouă luni după apariţie.

Între timp au ieşit primele volume ale lui Dimov şi ale mele. Grupul s-a extins: au venit Florin Gabrea, Daniel Turcea şi Emil Brumaru.

❖

Într-o seară, în faţa uşii apartamentului lui Dimov, se prezintă un tînăr dolofan şi zîmbitor, în braţe cu o servietă burduşită de alimente şi de hîrtii.

— Pe cine căutaţi?

— Mă numesc Brumaru. Sînt medic, vin de departe, de la Dolhasca.[1] Vreau să vă spun că sînt şi eu... oniric.

❖

Fişă de dicţionar:

Leonid DIMOV, născut în 1926 la Izmail (Basarabia), face studii de litere, teologie, filozofie şi biologie fără să obţină nici o diplomă. Imediat după război, frecventează mediile comuniste (de nuanţă troţkistă). În timpul stalinismului, lucrează sporadic ca „negru" pentru diverse traduceri din rusă. Debutează în literatură tîrziu: în 1965, în revista *Viaţa Românească*. Opere: *Poezii*, 1967, *Şapte poeme*, 1968; *Pe malul Styxului*, 1968; *Carte de vise*, 1969; *Deschideri*, 1972; *ABC*, 1973, *La capăt*, 1974.

Demersul său poetic poate părea la prima vedere destul de aproape de cel al suprarealiştilor. De fapt, onirismul dimovian se deosebeşte net de acesta, căci nu caută autenticitatea ci structura, „legile visului" pentru a le transfera în poezie.

În ciuda dificultăţilor pe care le ridică poezia sa în faţa traducătorului, Dimov a fost tradus în mai multe limbi, precum şi în franceză. A se consulta *Lettres Nouvelles*, octombrie 1971; *Esprit*, aprilie 1973; *Liberté* (Montréal), august 1974; *Esprit*, sept. 1975 etc.

❖

[1] Sat situat în nordul României, foarte aproape de graniţa cu URSS

În 1968, am încercat să obţinem o revistă a noastră. Anul 1968 a fost apogeul liberalizării în România. „Primăvara de la Praga" îi fascina pe scriitorii români şi chiar conducătorii Partidului, cu Ceauşescu în frunte, îşi alunecau privirea într-acolo. După invazia Cehoslovaciei de către trupele sovietice, liberalizarea părea să continue şi mai abitir în România. Atunci ne-am luat şi noi inima în dinţi şi am cerut o revistă. Ori măcar un supliment care să fie inserat în revista *Luceafărul* (noua serie, condusă de Şt. Bănulescu) unde, cu puţin timp înainte, publicasem o suită de articole pentru a face distincţiile necesare şi a marca tot ce ne separă de suprarealism. (Ce-i drept, nu prea era momentul prielnic pentru teorie. Pe toţi ne obseda politicul: în ciuda avertismentelor lui Dimov care propovăduia turnul de fildeş, grupul nostru, mai ales la îndemnurile mele, s-a trezit că ia atitudini cu ecou politic care au fost mai remarcate decît textele noastre) Oricît ar părea de neverosimil, a fost cît pe-aci s-o avem, afurisita asta de revistă: ca supliment la săptămînalul *Luceafărul*. Am avut şpalţii în mînă. Cenzura a interzis-o în ultima clipă.

Începînd din momentul acela, Partidul ne-a privit cu şi mai multă suspiciune: prea multă agitaţie (de pildă, cu prilejul Congresului Uniunii Scriitorilor), prea multe declaraţii teoretice. Revista studenţească *Amfiteatru* ne-a îngăduit publicarea unei „mese rotunde", de fapt un fel de manifest teoretic semnat de Dimov, Turcea, Ulici[1] şi de mine. Deşi mutilat de Cenzură, textul acesta a provocat o reacţie violentă din partea unor ideologi sau critici literari oricînd gata să slujească un Partid mult prea obişnuit să monopolizeze cîmpul ideologic pentru a lăsa să treacă ceea ce, în ochii lui, apărea ca o sfidare. Să te afirmi ca un grup era deja o crimă, să-i dai o existenţă teoretică reprezenta o circumstanţă agravantă (Iar noi — Dimov, Ivănceanu şi cu mine — mai făcusem şi o „discuţie" cu Guy de Bosschè pentru revista *Preuves*).[2] Campania aceasta de presă ne-a creat o celebritate de care ne-am fi lipsit bucuroşi. Dar era deja prea tîrziu. Şi în plus, în febra luptei, nu ne-am dat seama că vîntul bătea acum în altă direcţie: după un moment de sfidare, Ceauşescu a fost silit să se încline tot mai mult în faţa exigenţelor

[1] Laurenţiu Ulici (născut în 1942) era un tînăr critic care ni se alăturase în cursul anului 1968 ca să ne părăsească puţin timp după aceea.

[2] „Grupul celor 6 din Bucureşti" a apărut în primăvara lui 1969. Dar de ce şase?

sovietice. Ce-i drept, pe de altă parte, în pofida pomenitei campanii, grupul nostru s-a întărit prin „conversiunea" unui scriitor ca Sorin Titel şi prin adeziunea a numeroşi tineri printre care un prozator deosebit de înzestrat, Virgil Tănase. Alţii însă au renunţat (Neacşu), ori au plecat din ţară (Ivănceanu). Onirismul a avut o oarecare difuzare în literatura română, a fost omologat drept curent literar, dar grupul oniric s-a risipit. Aflat în imposibilitatea de-a se manifesta teoretic, hărţuit de autorităţi, din ce în ce mai lovit de Cenzură, rău înţeles, admirat sau suspectat pentru motive extra-estetice, grupul a devenit o pradă uşoară, ţinta preferată a tuturor conformiştilor şi ariviştilor noii perioade. După „tezele din iulie" (1971), grupul nostru a fost principalul ţap ispăşitor.

◆

Dimov: Uită-te în jur, peste tot numai căcat...

Eu: Da, şi tocmai de aia trebuie să acţionăm. Dacă sîntem obligaţi să trăim într-un closet, trebuie să curăţăm în jurul nostru...

Dimov: Nu poţi să cureţi un closet fără să te murdăreşti.

◆

Tentativa noastră implica o dublă ambiţie: crearea unei mişcări literare moderne cu totul opusă realismului-socialist care continua şi continuă să infesteze climatul cultural românesc şi, totodată, refuzul oricărui compromis politic, al oricărei genuflexiuni în faţa puterii. Cam mult!... Există şi azi în România cîţiva buni scriitori care îşi continuă în tăcere drumul fără să facă cine ştie ce concesii compromiţătoare. Dar pentru noi nu era cu putinţă. Cum să croieşti un drum nou în tăcere? Avangarda n-are dreptul să fie tăcută. E silită să facă gesturi mari. Şi să strige. Nu poate exista fără exhibiţionism literar. Oricare ar fi riscul. Într-un regim totalitar, riscul capătă o culoare politică.

◆

Vîntilă IVĂNCEANU, născut la Bucureşti în 1941, a studiat ştiinţele economice. Debutează în *Povestea Vorbei*, suplimentul li-

terar al unei reviste din Craiova, condus de Miron Radu Paraschivescu. A fost cîndva timp secretarul cenaclului Uniunii Scriitorilor, animat în 1967–1968 de acelaşi Paraschivescu. În 1970, părăseşte România pentru a se stabili în Austria. În ţară a publicat trei volume de poeme, un volum de nuvele şi un roman (*Pînă la dispariţie*, 1968) pe care l-a tradus şi publicat şi în germană.

◆

Extras dintr-un articol scris în 1970:

„În primele poezii (unele admirabile) ale lui Vintilă Ivănceanu tentaţia suprarealismului e evidentă. O furie iconoclastă îl împinge la dinamitarea imaginii poetice prin toate mijloacele de la calambur la extravaganţa lexicală. Spun *tentaţie* pentru că Ivănceanu n-a fost niciodată un suprarealist ortodox; în versul său, el polemizează nu numai cu poezia tradiţionalistă, dar şi cu aceea suprarealistă pe care o priveşte peste umăr, suspectîndu-i «metoda». Despre Ivănceanu din această perioadă se poate spune ce spunea Călinescu despre Urmuz: ... «nu avem de a face cu nici un automatism, ci cu o convenţie care duce la efecte comice.» Pentru că Ivănceanu e un lucid, un «calculat» care scrie o poezie plină de bufonerii şi extravaganţe, nu fiindcă şi-a propus să-şi exploreze sufletul pentru a ajunge la subconştientul pur cum rîvneau suprarealiştii, ci dimpotrivă fiindcă vrea să şi-l disimuleze. El nu se dezvăluie, ci se ascunde în explozia de metafore.

În *Vulcaloborgul şi frumoasa Beleponjă*, ultimul său poem, mult mai lung decît celelalte, Ivănceanu renunţă la dinamită: el oferă cititorului tabloul unor animale fabuloase într-o viziune eroi-comică în care imaginile groteşti şi şocante se structurează pînă la urmă prin însuşi faptul derulării lor într-un spaţiu dat pe care îl umplu precum nişte elemente figurative pînza unui tablou. De reţinut că pînă acum Ivănceanu fusese un liric care se apăra cu îndîrjire de orice pătrundere a sentimentalismului în poezia sa. *Vulcaloborgul* e o epopee, o cronică burlescă pictată, un vis avîndu-şi coerenţa sa, deci o operă autentic onirică."

◆

Înainte de-a veni în Franţa (către sfîrşitul lui 1970), nu cunoşteam lucrările lui Ricardou. Dar încă de la lectura romanelor lui Robbe-Grillet şi Pinget — am şi tradus cîteva, între 1966 şi 1969 — mi-am dat seama că textul, spaţiul scriptural, poate deveni un loc privilegiat de transformări asemănătoare metamorfozelor care au loc în vis. Faimoasa lege a cauzalităţii a fost încălcată în anumite texte din „noul roman" [1]. Dar şi în textele lui Dimov, Gabrea, Tănase etc. La „masa rotundă" publicată în *Amfiteatru* scriam (printre altele):

„În onirismul actual, cauzalitatea e înlocuită de simpla *consecuţie*: unui eveniment (A) îi urmează un altul (B sau C sau D) dintr-o necesitate pur estetică: astfel elementele care alcătuiesc un text nu se supun decît structurii generate *treptat* de ele însele — deci unei *logici interne*. Ca în vis..."

❖

Virgil MAZILESCU, născut în 1942, la Corabia. Licenţiat în Litere, a fost un timp profesor într-o comună lîngă Bucureşti. Mai tîrziu, lucrează în redacţia diferitelor reviste printre care *România Literară*, unde se află şi azi. Lirismul său mai apăsat (= disperare pudic ascunsă prin rupturi sau digresiuni) îl deosebeşte evident de ceilalţi onirici. Să fie oare mai puţin?

De-o originalitate poetică incontestabilă, iritantă pentru critic, onirismul său are o culoare kafkiană.

A publicat foarte puţin: *Versuri*, 1968; *Fragmente din regiunea de odinioară*, 1970.

Tradus în germană şi în franceză (în *Liberté* şi *Esprit*).

❖

Florin GABREA, născut în 1943, e arhitect. Lucrează pentru Televiziunea din Bucureşti.

N-a publicat decît un singur volum: *Hanimore*, 1968.

Lucrurile sînt aici privite printre gene şi totuşi descrise cu cea mai mare exactitate: dar numai de aproape, prin izolare. Cînd ochiul

[1] Etichetă pentru folosinţa jurnaliştilor punînd laolaltă în mod arbitrar scriitori care se deosebesc destul de mult între ei.

miop se îndepărtează, ai zice că o apă se interpune şi face să tremure conturele, le modifică, le alterează. Pentru Florin Gabrea, lumea e un imens acvariu.

Una dintre nuvelele sale a fost deja publicată în franceză, în revista din Quebec — *Liberté*.

❖

Daniel TURCEA, născut în 1946, e tot arhitect. Singurul său volum, *Entropia*, a fost publicat în 1970.

Pasionat de Orient şi mai ales de China şi Japonia, Turcea n-a călătorit niciodată. Orientul său e dincolo de timp, parcă înţepenit pe retina unui zeu mort.

Cîteva din spusele sale la „masa rotundă" din *Amfiteatru*:

„Şi atunci acceptînd visul ca pe o rigoare, cu evidenţă proprie, neraportată în afară, cuvintele care încifrează această stare capătă o proprietate în plus: devin relative şi prin relativitatea lor fragmentul este contaminat de totalitate."

Turcea a fost tradus în spaniolă şi în franceză.

❖

De ce n-aş recunoaşte că unitatea estetică a grupului nostru nu e mai puternică decît aceea a altor mişcări literare din România sau din alte părţi. Şi asta în ciuda articolelor mele teoretice în care mă străduiam să vorbesc în numele tuturor.

Grupul oniric a fost o adunare mişcătoare de individualităţi. Ceea ce găsesc că e cu totul şi cu totul normal.

Pe de altă parte, elementele suprarealiste au subzistat multă vreme în textele noastre; mai ales la „poeţi". Lirismul exclamativ şi incongruitatea de sorginte suprarealistă, iată principalii duşmani ai onirismului structural.

❖

Emil BRUMARU, născut în 1940, e medic. Şi-a făcut studiile la Iaşi. Debutează în literatură la revista *Amfiteatru*, cînd era încă student. Se alătură grupului în 1967.

Publică: *Poeme*, 1969; *Detectivul Arthur*, 1970; *Julien Ospitalierul*, 1974.

Onirismul său e cazanier şi pervers în acelaşi timp.

Onirismul structural suportă cu greu verticalitatea semeaţă a lirismului. Precum şi ţîşnitura metaforicului.

El tinde în mod obiectiv către proză.

Mai exact spus: către TEXT, spaţiu literar care respinge categoriile obişnuite (proză/poezie); spaţiu îndeajuns de întins pentru ca structura care se dezvoltă prin însuşi actul scrierii (scriiturii) să aibă timpul să se manifeste din plin.

În onirism, două sînt atitudinile de evitat: cea care pretinde că se poate ajunge la cunoaştere prin intuiţia poetică şi din care ia naştere subtila poezie a formulelor metaforice „posesoare de adevăr"; şi cea a poetului expresionist care face o poezie de angoasă exclamativă. Performanţă: Mazilescu trece prin amîndouă fără să se instaleze în niciuna.

Să fie oare onirismul nostru o reîntoarcere la clasicism, după tentativa suprarealiştilor de-a prelungi romantismul?

Scriitura automată a fost repede abandonată. Suprarealiştii înşişi au renunţat la ea. Nimeni n-o mai foloseşte ca atare. Ea a facilitat însă apariţia unei idei mai subtile: producerea textului de către el însuşi. Sigur, suprarealiştii încă mai respectau estetica expresiei. Aveau ceva de transmis: realitatea psihologică, „funcţionarea reală a gîndirii". Cu toate acestea, în scriitura automată, momentul „cunoaşterii" şi cel al „expresiei" sînt atît de aproape unul de celălalt încît par simultane. Aşa că se poate spune că, graţie scriiturii automate, principiul unei realităţi obligatoriu pre-existente scriiturii a putut fi pus la îndoială în zilele noastre.

Şi aici visul ni se oferă ca un model perfect. În vis nu există decît prezent. Totul se produce pe loc, în faţa şi cu participarea celui care visează şi căruia nici nu-i trece prin minte să revendice un drept de proprietate asupra visului.

❖

Sorin TITEL, născut în 1935, în regiunea Banat. Licenţiat în Litere la Universitatea din Bucureşti. Profesor în regiunea natală. Apoi redactor la o revistă din Timişoara. Revine la Bucureşti în 1969: coleg cu Mazilescu în redacţia *României Literare*. Călătorie la Paris, în 1972.

Debutează în literatură în 1962 cu mici nuvele populate de personaje fragile: adolescenţi şi bătrîni. În amîndouă cărţile următoare păstrează cam aceeaşi scriitură: *Introducerea posibilă*, 1966, şi *Valsuri nobile şi sentimentale*, 1967. Înnoirea se anunţă o dată cu *Dejunul pe iarbă*, 1968, roman discontinuu şi fără intrigă al cărui ritm narativ e foarte variat: extrem de rapid la început, se încetineşte pînă a deveni o descriere statică, în final. Prin acest spectaculos abandon al realismului, Sorin Titel atrage atenţia şi admiraţia grupului oniric. „Conversiunea" are loc puţin timp după aceea. Textele publicate prin reviste începînd din 1969 şi strînse în volum în 1970 sînt „proclamate" onirice (*Noaptea inocenţilor*). La fel şi romanul *Lunga călătorie a prizonierului*, 1971, a cărui traducere franceză va apare în ianuarie 1976, la Denoël.

❖

Virgil TĂNASE, născut în 1945, e ultimul venit în grup. S-ar putea spune că a venit la spartul tîrgului. Ceea ce am încercat să explic în prezentarea textului său publicat în „Cahiers de l'Est" nr. 1, ianuarie 1975. (Între timp s-a angajat ca regizor de teatru într-un mic orăşel din Banat.)

❖

În afară de numele pomenite de-a lungul acestei prezentări fragmentare şi totodată descusute (modestie, oboseală teoretică sau

teamă de dogmatism?) ar mai fi şi altele de semnalat; deşi, poate, mai puţin importante sau mai puţin... fidele.

„Au făcut act" de onirism!...

Tot aşa, în alegerea textelor am fi putut de asemeni include măcar texte de Iulian Neacşu, de Sînziana Pop şi Dumitru Dinulescu. Din diferite pricini, printre altele şi din aceea a spaţiului limitat, am preferat să le amînăm pentru un număr viitor.

Cum să evit evocîndu-i nostalgia anilor acelora, a anilor noştri „smintiţi"!... Istoria nu va reţine decît destul de puţin: opoziţia în primul rînd estetică a cîtorva scriitori pe cît de orgolioşi pe atît de inadaptaţi la viaţa socială şi politică a epocii. O tentativă zadarnică! Sau: o îndrăzneaţă încercare de-a submina realismul socialist la rădăcină. Rezultatele n-au fost vizibile decît abia mai tîrziu.

„Cavalerii visului cu viziera trasă pe ochi", idealiza Brumaru într-un articol refuzat de către Cenzură. Pentru a duce lupta în mijlocul unui bîlci balcanic, aş adăuga eu, ale cărui ţipete şi culori sînt acum din ce în ce mai departe.

(Tradus în limba română de autor)
Cahiers de l'Est, nr. 4, dec. 1975

DUMITRU ŢEPENEAG

Tentativa onirică, după război

Înainte de război, mişcările de avangardă erau destul de numeroase şi variate în România: de la expresionism şi constructivism pînă la futurism sau dadaism. Fireşte, suprarealismul nu putea lipsi, chiar dacă avea mai degrabă un caracter de protest social. „Îmi plac visele din cauza subversivităţii lor", clama Geo Bogza pe vremea cînd era avangardist, în revista *UNU*, la care colabora şi Victor Brauner.

Graţie mişcărilor de avangardă, precum şi unor individualităţi care au făcut figură de precursori — trebuie menţionat Urmuz oricum, destul de puţin cunoscut în Occident (un amestec de Jarry şi Jacques Vaché, s-a sinucis înainte de a exercita o adevărată influenţă), şi, bineînţeles, Tristan Tzara —, literatura română ar fi putut intra în sincronie cu literaturile occidentale. Climatul general cultural nu a fost însă propice.

Poporul român e un popor vechi, cu tradiţii folclorice şi o mentalitate conservatoare, care a ajuns la literatura scrisă şi la cultura modernă destul de tîrziu; la independenţă naţională, încă şi mai tîrziu. Aşa că s-a trezit, după transformările rapide din secolul XIX, în faţa unor forme culturale pentru care încă nu era

pregătit. Fondul mental colectiv e astfel violentat. De aici o reacţie de opunere la dorinţa legitimă de înnoire. Indivizii care se vor creatori şi novatori intră în conflict cu colectivitatea din care provin. Iar reacţia acestei mentalităţi colective îşi găseşte repede purtători de cuvînt. Degeaba se transformă instituţiile politice, mentalitatea populară păstrează propriul său ritm, care e mult mai lent.

Pe măsură ce ne apropiem de război, climatul cultural devine din ce în ce în mai intolerant. Împrejurări istorice şi politice, adesea impuse din afară, agravează situaţia. Nu vreau să mă lungesc, să intru în detalii. Atitudinea fascismului şi a partidelor de dreapta faţă de avangardă e de altfel binecunoscută. Precum şi aceea a stalinismului. Avangarda a fost persecutată atît de unii, cît şi de ceilalţi: în numele sănătăţii morale şi a accesului maselor populare la cultură. Această ipocrizie conservatoare şi-a atins apogeul în epoca stalinistă care din păcate a durat în România mai mult decît în alte părţi şi a lăsat sechele considerabile.

Imediat după război, s-a beneficiat totuşi de vreo trei-patru ani de libertate de expresie: anii care au precedat instaurarea stalinismului şi în cursul cărora mişcarea suprarealistă s-a arătat deosebit de activă.

Un mesaj niţeluş patetic şi conţinînd la drept vorbind un sîmbure de profeţie soseşte la Paris, în 1945:

„Ne adresăm prietenilor noştri suprarealişti răspîndiţi în lumea întreagă şi, ca în marile naufragii, semnalăm poziţia noastră exactă – 44°5 latitudine nord şi 26° longitudine est."

Într-adevăr, erau cam departe, cam prea spre est. Ceea ce nu-i împiedică să se manifeste cu o frenezie pe care aş îndrăzni s-o numesc provincială. Poziţia lor geografică marginală îi împinge la extremisme, iar climatul cultural puţin propice, la exasperare.

Sînt mai ortodocşi decît precursorii lor dinainte de război, mai aproape de primul *Manifest* decît era Breton însuşi pe vremea aceea. În *Dialectica dialecticii*, Gherasim Luca se pronunţă pentru „visul total", purificat de „deşeurile diurne reacţionare". De asemenea, în domeniul social, preconiza „erotizarea fără limite a proletariatului" care ar asigura o „reală dezvoltare revoluţionară", căci „magnetismul erotic" e suportul insurecţional cel mai valabil. „Îndrăgostiţi din toate ţările, uniţi-vă!"

După mai 1968 şi în condiţiile bine descrise de către Marcuse, toate aceste idei ne apar astăzi mai puţin absurde, deşi tot utopice. Oricum Deleuze ar subscrie. Dar Luca pune psihanaliza la grea încercare. După el, existenţa complexului oedipian constituie o frînă pentru mişcarea proletară: „Atîta timp cît proletariatul va păstra în el complexele fundamentale pe care noi le combatem, lupta şi victoria sa vor fi iluzorii, căci duşmanul de clasă (= tatăl!) va rămîne, fără ca să se ştie, ascuns în sîngele său." (Tot în *Dialectica dialectîcii* unde, alături de Luca, semnează un alt suprarealist — Trost).

Cosemnatarul acestui manifest se pune în evidenţă prin atenţia pe care o acordă scriiturii automate şi automatismului în general. El este cel care creează cuvîntul „supraautomatism". Ceea ce-l interesează e mai degrabă procedeul, mecanismul fabricării imaginii decît imaginea însăşi. Trost speră să ajungă să combine hazardul şi automatismul într-o acţiune reciprocă. Înlocuieşte automatismul manual cu cel al suflării şi propune „vaporizarea", un soi de *action painting*, ale cărui rezultate sînt expuse în 1945 la Bucureşti, alături de experienţele lui Luca — „Prezentare a unor grafii colorate, cubomanii şi obiecte". Toate aceste manifestări erau marcate de un anume dadaism, reperabil, de pildă, în această „lecţie de cubomanie în viaţa de toate zilele", predată de Luca: „Alegeţi trei scaune, două pălării, cîteva umbrele, cîteva pietre, mai mulţi arbori, trei femei goale şi alte cinci bine îmbrăcate, şaizeci de bărbaţi, cîteva case, vehicule din toate epocile, mănuşi, telescoape etc. Tăiaţi totul în bucăţi mici (de exemplu 6 x 6) şi amestecaţi-le bine într-o piaţă largă. Reconstituiţi după legile hazardului sau cum vi se năzare şi veţi obţine peisajul pe care vi l-aţi dorit întotdeauna."[1] Trebuie recunoscut că sîntem departe de ceea ce era considerat a fi pictură suprarealistă.

Un alt grup de suprarealişti format din Gellu Naum, Paul Păun sau Virgil Teodorescu se manifestă pe plan social-politic. Ei socotesc suprarealismul capabil să declanşeze o adevărată revoluţie în viaţa reală şi, în manifestul *Critica mizeriei*, se declară marxişti şi hegelieni în acelaşi timp. Sînt mai puţin freudişti decît Luca şi Trost pe care-i acuză de „conformism" şi chiar de „reacţionarism", monedă curentă în polemicile din epoca noastră.

[1] Citat după articolul MARINEI VANCI, publicat în *Opus International* nr. 19/20 (consacrat suprarealismului internaţional).

Pentru Gellu Naum, poate cel mai înzestrat dintre ei, important e să se depăşească frontierele restrictive ale poemului. El respinge literatura sau, cum notează Ion Pop, unul dintre ultimii comentatori ai suprarealismului românesc, năzuieşte ca „poezia să depăşească literatura pentru a deveni viziune, iar poetul să nu mai fie un scriitor ci un vizionar".[1]

În cea mai pură linie bretoniană, Gellu Naum încearcă să rezolve contradicţia între imaginar şi real printr-un transfer de subiectivitate către lumea exterioară (adică scriitura automată) şi, mai ales, prin „eliberarea suprarealistă" a obiectului; căci fiecare obiect real poartă un „mesaj secret" pe care poetul trebuie să-l descifreze. Astfel, poezia devine o „ştiinţă a acţiunii".

Ion Pop are dreptate să vadă în demersul suprarealist aceeaşi mitificare a realităţii, deşi la un nivel diferit, ca şi în romantism. Pop l-a citit cu atenţie pe Albert Béguin:

„Depoetizaţi universul", îndemnul lui Gellu Naum din *Teribilul interzis* (Bucureşti, 1945), „trebuie interpretat ca o lepădare de imaginile poeticii tradiţionale şi nu ca un refuz al mitului".[2]

O altă caracteristică a poemelor lui Naum e umorul negru, punct de articulare între romantism şi suprarealism. Umorul irigă toate poemele lui Naum. E un rîs de sfidare, rîsul unui eu revoltat. El provoacă şi sfidează opinia publică şi condiţia umană. Prin umorul său negru, poetul se nimiceşte pentru a se elibera şi renaşte apt pentru plăcere.

Au mai fost, în acea epocă, şi alţi suprarealişti care însă n-au avut timp să se afirme. Viaţa politică se degrada, aluneca spre stalinismul adus de tancurile sovietice venite să ne elibereze.

Nu trebuie să simplificăm. Numeroşi poeţi, suprarealişti ori foşti suprarealişti, au aplaudat din tot sufletul transformarea regimului, confundînd, ca şi în alte părţi, stalinismul cu socialismul, jdanovismul cu literatura angajată. Cum se poate altfel explica brusca demisie a tuturor acestor poeţi care, de la o zi la alta, s-au apucat să scrie versuri plate, imnuri de comandă, omagii demăsurate lui Stalin, Partidului etc.? Nici vorbă de suprarealism în aceste producţii de serie. Unii dintre ei s-au salvat părăsind România pentru totdea-

[1] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Bucureşti, 1969.
[2] *Ibidem.*

una, de pildă Luca, alţii au căzut în capcana realismului socialist şi s-au transformat, pe măsură ce deveneau conştienţi de ce li se întîmplase, în scribi conformişti şi ipocriţi.

Cine s-a opus? Şi cum altfel decît prin tăcere? Epoca era tulbure şi dură. Nemiloasă. Închisorile pline.

„Toată apa mării nu ajunge să spele o singură pată de sînge intelectual". Cuvintele lui Ducasse au slujit drept motto manifestului lansat de Gellu Naum şi prietenii săi. La puţin timp după aceea pata de sînge se făcuse cît o baltă. Nimeni n-a mişcat pînă la „dezgheţ", necesarmente obiectiv şi poruncit de sus.

Începînd de prin 1960, vocea suprarealiştilor se face din nou auzită. Dar cît de timid de astă dată! Şi fără nici o ambiţie teoretică. De acum înainte se poate vorbi despre un suprarealism „cuminţit"; căci dacă cenzura conştiinţei dispare, rămîne cealaltă, a Partidului. Automată sau nu, scriitura e oricum dictată de către Partid. Vechii suprarealişti nu mai au forţa să se opună, chiar dacă teroarea s-a domolit şi e începutul „dezgheţului". Acesta permite totuşi un adevărat elan poetic. În mai puţin de zece ani se afirmă o pleiadă de tineri scriitori foarte înzestraţi. Printre ei şi cei care au creat *grupul oniric*.

Suprarealismul a murit, trăiască suprarealismul! Nu, de fapt e ceva mai complicat... Dar fiind inspiratorul acestui grup, îmi este mai greu să vorbesc despre el, şi mai ales să-i povestesc istoria... istoria mea! Mă voi limita aşadar la cîteva indicaţii bio-bibliografice pentru a schiţa după aceea cîteva teze teoretice.

În 1959, l-am cunoscut pe Leonid Dimov care avea să devină stîlpul poetic al grupului şi unul dintre cei mai de seamă poeţi români.

Între 1959 şi 1964 e perioada de clandestinitate (nimeni nu vroia să ne publice) şi în acelaşi timp de gestaţie teoretică. Dimov şi cu mine stabilim bazele onirismului structural pe care l-am denumit „onirism estetic" pentru a-l deosebi de onirismul suprarealiştilor.

În 1965, la cenaclul revistei *Luceafărul*, îi cunosc pe Mazilescu, Ivănceanu şi Neacşu; împreună vom forma un grup pe care îl vom boteza „grupul oniric".

În 1966, Miron Radu Paraschivescu ne pune la dispoziţie suplimentul literar pe care îl conducea la Craiova: avem în sfîrşit un loc

unde să publicăm şi să ne facem... cenzuraţi. Bucuria noastră e de scurtă durată, revista e interzisă cîteva luni mai tîrziu. Între timp apar primele volume ale lui Dimov şi ale mele. Grupul se lărgeşte, vin Gabrea, Turcea, Brumaru.

În 1968, o nouă tentativă pentru a obţine o revistă a noastră. Eşec. În acelaşi an, izbutesc să public în *Luceafărul* o serie de articole teoretice în care mă străduiam să marchez distanţa ce ne separă de suprarealism. Puţin timp după aceea, revista studenţească *Amfiteatru* ne îngăduie publicarea unei mese rotunde, în realitate un fel de manifest semnat de Dimov, Turcea, Ulici şi eu. Deşi mutilat de către cenzură, manifestul provoacă o reacţie violentă din partea scribilor oficiali care nu pot suporta ca grupul nostru să se manifeste teoretic. Ideologia, după cum se ştie, este monopolul Partidului în ţările din Est.

Persecuţia care urmează trebuie pusă în legătură şi cu invadarea Cehoslovaciei de către trupele sovietice. Se strînge şurubul, ca să nu vină alţii să-l strîngă. Dar această persecuţie priveşte mai ales teoria onirică; de bine de rău, literatura noastră izbuteşte să vadă lumina tiparului. Şi alţi tineri scriitori adoptă „modul oniric", găsind astfel posibilitatea să scape din dilema în care se zbate literatura în ţările din Est: ori spui adevărul şi rişti să fii cenzurat şi rău vizat, ori faci realism-socialist, adică literatură poleită, conformistă. Printre noii veniţi, doi prozatori deosebit de înzestraţi — Sorin Titel şi Virgil Tănase. Dar alţii renunţă (Neacşu) sau părăsesc ţara (Ivănceanu). Puţin cîte puţin, grupul nostru îşi pierde coeziunea şi începe să se împrăştie. Lovitura de graţie îi este dată în 1971, cu faimoasele „teze din iulie". Oricît ar părea de ridicol, însuşi termenul onirism e interzis de cenzură.

Dar ce e onirismul? Ori — mai bine zis — onirismul structural? (Determinantul e necesar din cauza tiraniei semantice a primului termen, prea des folosit, în accepţiuni prea diverse şi, mai ales, într-un sens psihanalitic prea apăsat.)

Am ajuns la ideea de onirism plecînd de la pictura suprarealistă. Remarcasem că aproape toţi pictorii consideraţi suprarealişti transgresau *a fortiori* principala lege a suprarealismului: *automatismul*, a cărei aplicare trebuia să ducă la un maximum de autenticitate poetică, la „funcţionarea reală a gîndirii".

Încă din 1925, Naville scrie în *Revoluţia suprarealistă*, nr. 3, că pictura suprarealistă nici nu există şi nu crede că principiile mişcării suprarealiste se pot aplica la pictură.[1] Şi avea dreptate! Pentru un pictor, problema tehnicii e esenţială. Pictorul nu aduce nici o revelaţie, nu face operă de cunoaştere: el dă de văzut. Altfel spus, creează un obiect de artă.

Nomina odiosa! Dar aşa e: pictura tinde spre un limbaj autonom, ea e estetică ci nu spirituală. Pictorul, dacă ar respecta în mod scrupulos indicaţiile lui Breton şi s-ar plasa „în starea cea mai pasivă sau mai receptivă" cu putinţă, n-ar ajunge decît la un soi de automatism grafic care s-ar depărta de altfel foarte repede de scriitura automată a subconştientului pentru a deveni — uitaţi-vă cum s-a evoluat de la Masson la Pollok — o tehnică picturală, o tehnică gestuală. Breton mărturiseşte, cu sinceritatea lui brutală şi deconcertantă: „Îmi e cu neputinţă să privesc un tablou altfel decît ca pe o fereastră, iar prima mea grijă e să ştiu spre ce dă." Dar cei pe care Breton îi admira şi-i socotea pictori suprarealişti erau în fond mai puţin suprarealişti decît se credea: erau onirici. Dar atunci ce e suprarealismul?

De fapt există mai multe feluri de suprarealism: există un suprarealism doctrinal, un suprarealism al operelor, un suprarealism poetic, un altul pictural. Suprarealismul concret al operelor a intrat destul de repede în contradicţie cu suprarealismul doctrinal — şi nu numai cu cel al pictorilor. Chiar şi pe vremea cînd scriitura automată era la mare cinste, s-au publicat foarte puţine texte de scriitură automată în revistele suprarealiste. Se pare că mai erau şi retuşate! Breton scria în 1955: „Totul pentru suprarealism a fost să se convingă că a pus mîna pe «materia primă» (în sensul alchimist) a limbajului: din moment ce ştiam unde trebuie s-o căutăm, ce rost mai avea s-o reproducem pînă la saţietate; spun asta pentru cei care se miră că în cercul nostru *practica* scriiturii automate a fost atît de repede delăsată." Dar scriitura automată constituie marea găselniţă a doctrinei suprarealiste — cel puţin aşa a fost prezentată în primul Manifest. Era punctul esenţial al doctrinei, semnul şi garanţia de

[1] *Cf.* R. Passeron, *Suprarealismul pictorilor*, în *Convorbiri despre suprarealism*, Mouton, 1968.

originalitate. Şi-apoi scriitura automată — şi-l citez acum pe Michel Carrouges[1] — „nu e altceva decît reintroducerea hazardului obiectiv în limbaj, în timp ce hazardul obiectiv este scriitura automată a destinului înscrisă în fapte aparent brute". Totul se leagă. Dacă scoţi din doctrina suprarealistă scriitura automată, ce rămîne? Romantismul.

În *Prolegomene la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu*, Breton imaginează splendidul mit al „Marilor transparenţi". „Omul" — scrie el — „poate că nu e nici centrul nici ţinta universului. Ne putem îngădui să credem că deasupra lui, pe scara animală, există fiinţe al căror comportament îi este tot atît de străin precum al său îi poate fi fluturelui ori balenei. (...) N-ar fi imposibil să le apropiem pînă a le face plauzibile structura şi complexitatea unor asemenea fiinţe ipotetice care ni se manifestă într-un mod obscur în frică şi în sentimentul de hazard."

Breton încearcă să dea o explicaţie mitologică hazardului (obiectiv). Mai mult: să-i găsească o structură. Influenţa romanticilor a fost în acest punct decisivă. Mai ales aceea a lui Novalis pe care Breton îl citează: „Noi trăim de fapt într-un animal ai cărui paraziţi sîntem. Constituţia acestui animal o determină pe a noastră, şi viceversa." Dar atunci sîntem ispitiţi să punem întrebarea: dacă universul e structurat, fie şi atît de misterios, şi „calea majoră" de care omul dispune pentru a ajunge să-l înţeleagă e intuiţia poetică, de ce dracu' rezultatul acestei investigaţii — poezia — să fie un „automatism pur"? Cuvintele lăsate în libertate nu produc mare lucru. Cuvintelor nu le prea place libertatea. Eroarea suprarealistă, eroarea iniţială, a fost de a gîndi poezia la nivelul cuvîntului; de aici dispreţul pentru structură, pentru poem. Poetul nu e decît un „pescuitor de imagini" (după expresia unui suprarealist român dinainte de război), iar poemul o sală de expoziţie unde pînzele stau claie peste grămadă.

Şi visul? El reprezintă pentru suprarealişti *sursa* imaginilor poetice, dar poeţii suprarealişti se comportă faţă de această sursă miraculoasă ca faţă de un depozit de mărfuri. Nu iau deloc în seamă *legile* visului, structura acestuia. Cum să împaci „aceste două stări în aparenţă atît de contradictorii care sînt visul şi realitatea printr-un

[1] MICHEL CARROUGES, *Hazardul obiectiv*, în *Convorbiri despre suprarealism*, Mouton, 1968.

soi de suprarealitate" dacă dispreţuieşti coerenţa? Scriitura automată cu pretenţiile ei pseudo-ştiinţifice nu poate furniza decît materia primă (e de altfel expresia lui Breton) a poemelor care urmează să fie făcute. E nevoie nu numai de materie dar şi de formă, de model. Aşadar de criterii structurante. Şi atunci din nou trebuie să ne întoarcem la vis. Dar nu la visul-depozit, ci la visul-model legislativ. Nu pentru a-l copia într-un îndoielnic scop ştiinţific, ci pentru a-l folosi drept criteriu în producerea unui obiect pe care noi îl numim, fără nici o ruşine, estetic. Şi atunci nu mai visăm, ci *producem* vise.

Tentativa onirică românească se ambiţionează să-l împace pe Breton cu Valéry. Şi cred că e cu putinţă. Căci după ce am studiat îndelung suprarealismul, mi-am dat seama că adevărata sa noutate rezidă în *ideea de simultaneitate*. (Voi insista asupra acestui punct.)

Scriitura automată ca metodă literară a fost sortită eşecului: nimeni n-o mai foloseşte ca atare. Dar eşecul acesta a dat roade, căci a facilitat apariţia unei noţiuni mai subtile, aceea a producerii textului prin el însuşi. Graţie scriiturii automate, principiul unei realităţi anterioare, a unui fapt în mod obligatoriu preexistent scriiturii, a putut fi contrazis în zilele noastre de către succesorii teoretici ai lui Valéry. Pentru aceştia, autorul nu mai e proprietarul unui sens instituit, ci doar un scriptor, produsul propriului său produs.[1] Iar textul e un mediu de transformare, un loc privilegiat al metamorfozelor. Precum visul, a cărui dialectică nu poate fi nici divulgată nici reprodusă, ci doar utilizată în deplină luciditate. Visul ne furnizează deci şi imagistica şi legile care o structurează. Nu putem să ne folosim doar de materialul imagistic ignorînd structura; şi asta în numele unei vagi speranţe de autenticitate.

Onirismul structural e estetic. El mizează pe *a face* şi *a construi*, acte caracteristice artistului. Nu are pretenţia vană de a cunoaşte, de a descoperi ce există deja. Ambiţia sa e să producă un obiect autonom graţie unei sinteze al cărei model se află în vis. Adică să facă în aşa fel încît imaginile, care în general sînt percepute în succesiunea lor, să se organizeze într-o simultaneitate. Un fel de muzică pictată, de timp fără încetare convertit în spaţiu.

---

[1] Vezi scrierile teoretice ale lui JEAN RICARDOU, şi în special *A gîndi literatura astăzi*, în *SUD*, 8/1972.

Asta în teorie. Căci în practică, membrii grupului oniric au rămas mult timp impregnaţi de suprarealism, aşa cum suprarealiştii, cel puţin la început, erau încă marcaţi de un anume simbolism. Şi mai ales poeţii — vreau să spun cei care, ca Mazilescu şi uneori Dimov, îşi structurează imaginile într-un spaţiu prea restrîns şi încă mai tolerează în producţiile lor reziduuri lirice. Alţii, ale căror texte sînt mai lungi şi mai îngrijit organizate, au fost ataşaţi de critici la „noul roman". E normal. Nu am nimic împotriva criticilor care bîjbîie, nehotărîţi, în faţa unei scrieri noi. Cei care au privit cu atenţie au sesizat cele două serii de elemente aparent antinomice a căror sinteză ne-o făgăduim. O frază dintr-un articol de Claude Bonnefoy — „Ţepeneag e un Eleat suprarealist care în plus i-a citit pe Robbe-Grillet şi Claude Simon"[1] — constituie, în contradicţia ei internă, un preţios început de definiţie a onirismului structural. Ca această contradicţie să fie dialectică şi fructuoasă, iată pariul nostru.

(Tradus în româneşte de autor)
Lettres nouvelles, nr. 1, febr. 1974, Paris

[1] CLAUDE BONNEFOY, *Un mécanisme savant*, în *Quinzaine littéraire*, 1, 1 martie 1973, p. III

LEONID DIMOV

Argument

Fiinţă cu precădere sensibilă, menită a sonda negurile prenumenale, poetul joacă rolul de bumerang al spiritului. Zvîrlit în tenebrele neştiutului, el se întoarce înapoi în lume, dar nu aşa cum a plecat — pe curbura gîndului său urmează a scînteia zgrăbunţele smulse din invincibilul lucru în sine.

Poetul trăieşte precum orice altă fiinţă gînditoare. Mai mult decît atît, lumea are pentru el o dublă însemnătate: aceea de a-l menţine în relaţie şi aceea de a-i alimenta primordiile de obsesie ori viziune. Între poet şi lume există o legătură de două ori mai trainică decît între lume şi nepoet (cu excepţia poetului-cizmar Jacob Boehme, de pildă). Fiecare poate avea stări de visare, stări poetice — deci fiecare poate fi, pentru o clipă sau mai mult, poet. Numai poetul ca atare însă este silit de tainice puteri să facă un nobil aliaj între poezie şi viaţă, între poezie şi lume. El devine astfel bufonul unui împărat. Nobilul măscărici al Totalităţii. Renunţarea la lume înseamnă pentru poet renunţarea la viaţă, la Totalitate — în care moartea, ştim prea bine, reprezintă un singur moment —, renunţarea la poezie.

Interdicţia renunţării la viaţă nu este numai de resortul bisericii. Ea este postulată în principiul însuşi al poeziei. Tăcerea, ca scop ultim al poeziei, este un paradox grosolan, deşi se bucură de circulaţie în esteticile moderne. Mai puţin severă însă decît biserica, poezia nu interzice renunţarea la orice fel de viaţă, nu postulează existenţa cu orice preţ, pe un metru de pisc, chiar dacă toţi şi toate au dispărut. În acest sens, al exigenţei absolute a poetului faţă de lume, putem spune că el se află neîncetat *in articulo mortis*. Mereu gata a-şi da viaţa pentru poezie, el nu depăşeşte decît cu primejdii de moarte zona în care eticul se confundă cu esteticul. Iar atunci cînd este scos cu forţa din această zonă, cînd nedreptatea alterează poezia, el piere virtual în clipa în care nedreptatea devine funciară, adică nu mai poate fi reparată. Ne aflăm în faţa unei fragilităţi, a unei mărginiri. Dar a unei fragilităţi în duritate, a unei mărginiri în nemărginire. Michael Kohlhaas răzbună în aparenţă o nedreptate neînsemnată, pe care geambaşul o ridică însă la rangul de principiu. Cînd i se aduce sentinţa, el spumegă de mînie nu numai pentru că îi pare rău de cai: în definitiv, aceştia îi erau restituiţi, iar cîteva baniţe de ovăz, spre a-i reîngrăşa, nu însemnau mai nimic pentru un negustor cu stare. Nedreptatea care i s-a făcut este accentuată de o jignire pur estetică: folosirea la munca brută şi lipsa de îngrijire a unor cai de calitate. Iată unde se află insulta de moarte. Nu spolierea, ci nesocotirea calităţii bunului său. Una dintre învăţăturile pe care sinucigaşul Kleist ni le oferă cu acest prilej poate fi formulată astfel: a face dintr-un vas, cizelat de Cellini, troacă este un păcat de moarte.

Lumea, realitatea şi visele, bunurile care o alcătuiesc, fie ele gratuite, reprezintă un vas de preţ. Cînd vasul e umplut cu borhot, raţiunea lui de a exista încetează. Iată fragilitatea şi măreţia lui Kleist. Iată însă şi mărginirea sa, după cum mărginire se află şi în campania lui Kohlhaas împotriva nedreptăţii.

Există însă un mod prea puţin cartezian de a privi lucrurile, specific poetului. În închipuirea sa, el poate sări etapele nefavorabile pînă cînd ajunge să evolueze liber, într-o lume, chipurile, a lui. Ce-au fost marii utopişti? Tocmai asemenea poeţi constrînşi a fiinţa într-o lume care nu-i satisfăcea. Este vorba deci de a anticipa (cu toate transfigurările implicate) o lume ulterioară, optimizată.

Dacă o astfel de producţie poetică are şi o funcţie de cunoaştere, dacă lumea închipuită de poet presupune o structură explicativă faţă de lumea în care trăieşte acesta — iată o chestiune a cărei rezolvare îi depăşeşte prerogativele. Rolul fast al invadării viitorului prin poezie (nu mă gîndesc la viitorul tehnic a cărui anticipare rămîne pe seama producţiilor ştiinţifico-fantastice, ci la viitorul estetic, adică la axiomele unei lumi benefice în raport cu frumosul artistic) este însă dublu: în primul rînd îl salvează pe poet, oferindu-i paleativul unei închipuiri împlinitoare, în al doilea rînd — şi acesta este cel mai important — oferă cititorului putinţa de a înveli „lucrurile" degradate de cotidian într-o pojghiţă conectivă, menită a emite legături atît pe axa absciselor, cît şi pe aceea a ordonatelor, atît dincolo, cît şi dincoace de zero. Poezia îşi recapătă astfel rolul demiurgic şi — cine ştie — relaţia poet-totalitate (bufon-împărat) devine, poate, reciprocă.

Din volumul *Spectacol*,
Cartea Românească, Buc., 1979, p. 3–4

LEONID DIMOV

„Pasiunea vieţii mele a fost să ajung biolog“

[...]

— Aş vrea să vă pun acuma o întrebare care, cel puţin pentru început, nu are în vedere cine ştie ce subtilităţi sau trimiteri specioase la teoriile moderne de poetică: în ce măsură este biografică poezia dumneavoastră?

— Vedeţi, cum spune prietenul nostru Nerval, omul are două existenţe: aceea de om real şi aceea de nălucă. Există o biografie a cotidianului, a vieţii reale, şi o biografie onirică; iată că am folosit cuvîntul pe care pînă acum dumneavoastră l-aţi ocolit...

— Veţi vedea că nu-l ocolesc...

— Aşa că poezia mea, de cînd a început să fie publicată şi pînă acum, nu că este biografia mea, ci este, cum să spun, însăşi existenţa mea. Dialogurile pe care le am eu în poezie, visele pe care le inventez şi le aduc în sprijinul unor idei nu sînt altceva decît biografia mea; nu trăiesc o altă biografie. Existenţa cotidiană, cu tot maldărul ei de vicisitudini sau de bucurii, nu este altceva decît un zgomot de fond pentru această biografie, şi cred că nu alta rămîne condiţia oricărui individ care îşi arogă dreptul de a se mărturisi.

— Vorbeam de biografie pentru a o contrapune, ca sursă generatoare de poezie, cu filonul ludic, atît de important în poezia dumneavoastră. După mine, ceea ce vă asigură unitatea poeziei de pînă acum, prolificitatea ei, ţine mai mult de această facultate ludică, copios alimentată şi întreţinută. Tot de aici apare uneori o anumită monotonie, o anumită repetare în unele volume, care a fost observată; poate că e greşită dichotomia pe care o avansez eu, dar în acelaşi timp nu pot să nu observ că exerciţiul ludic se degrevează mai uşor de datele biografiei, îşi asumă o anumită independenţă. Pot bănui că fără această independenţă probabil şi poezia dumneavoastră ar fi mult mai inegală, mai supusă fluctuaţiilor bioritmului, mai copleşită de planctonul existenţei cotidiene care, cum ştim, este rareori spectaculos.

— Ceea ce numiţi dv. derularea viziunilor, din cît am înţeles, este la mine continuă. Adică şi atunci cînd stau de vorbă cu aceşti doi căţei — căci stau de vorbă cu ei — sînt sincer în conversaţia mea. Este foarte adevărat că am ajuns la o contopire între ceea ce dumneavoastră numiţi existenţa imediată şi existenţa secundă, prin artă, abia în ultimii zece ani. Eu trăiesc această contopire. Visele mele, cele scrise, sînt gîndite, sînt trăite tot timpul, şi eu le comunic în clipa în care, hai să zicem aşa, un demon ciudat mă sileşte să fac acest exorcism. Nu ştiu în ce măsură necesitatea acestui exorcism este un medicament. Dumneavoastră vorbiţi de un plancton monoton al existenţei diurne, dar nu uitaţi că există şi un necton de adîncime, şi eu, ca biolog ratat, ştiu că nectonul de adîncime asigură existenţa planctonului.

— Oare vă prefaceţi a nu observa că bucuria dumneavoastră de a visa, bucurie romantică, a beneficiat şi de libertatea pe care suprarealismul a adus-o în poeticile moderne. Căci în poezia pe care o scrieţi, fabula suprarealistă are tot atîta pondere ca visul romantic.

— Aveţi perfectă dreptate; dacă nu ar fi existat romantismul, suprarealismul şi freudismul, nu aş fi existat nici eu. Dar eu exist negîndu-le, deşi ele m-au creat; negîndu-le gradul de programare, gradul de luciditate, negîndu-le artificiozitatea. Poate pare un paradox, dar eu refac lanţul clasic: în ultimă instanţă nu mă consider un

romantic, ci un clasicist. Suprarealismul în sine este prea plin de teorie, e adevărat însă că el a fost un ferment care a permis poeziei să intre pe porţile larg deschise ale secolului nostru. Deschizînd aceste porţi, şi-a îngăduit să creadă că el a adus şi poezia. Nu, poezia este în altă parte.

— Nu mă surprinde să aud că vă consideraţi un clasicist. La baza poeticii dumneavoastră există o rigoare clasică a construcţiei, o metodologie clasică în conducerea fabulisticii poemului, o arhitectură a ideilor foarte fin elaborată.

— Aşa cum artistul clasic construieşte faptul real, eu construiesc visul. Suprarealistul a reuşit să demonstreze că visul e o parte a realităţii. Oniricul spune: este, poate, partea cea mai importantă. Vă rog să citiţi această propoziţie luată dintr-o carte de ştiinţă, tipărită nu demult la Editura Dacia, care se numeşte *Visul* şi aparţine lui Liviu Popoviciu: „Visul e o funcţie psihică cu rol încă obscur." Dacă în această carte de ştiinţă, şi în ştiinţă în general, se admite că funcţia visului rămîne încă obscură, eu nu-mi pot permite să modific ceva din credinţa mea şi, de fapt, nici nu vreau.

[...]

Fragment dintr-un interviu realizat de Dinu Flămând, în *Amfiteatru*, nr. 4, aprilie 1980, p. 10, 11

LEONID DIMOV

„Eu cred că a gîndi atunci cînd eşti doar o trestie e cel puţin un act critic, altminteri ai foşni doar în bătaia vîntului“

[...]

— Aţi fost acuzat de onirism şi „onirism“. Singur Iorgulescu, după ştiinţa mea, a respins, în scris, această acuză. De fapt ce este onirismul şi ce au vrut oniricii?

— Judecînd după felul în care a fost tratat, se poate spune că onirismul s-a dovedit un „rău necesar“ al literaturii noastre actuale. Un ţap ispăşitor, cum nu se poate mai rezistent, care continuă să joace acest rol chiar şi după ce criticii (nu ştiu dacă şi Mircea Iorgulescu, pentru care am o deosebită stimă) zic că a dispărut.

„Onirismul“ figurează şi azi în articolele de circumstanţă în calitate de *bête noire*. Trebuie să spun de la început că oniricii îi aveau printre ei şi pe M.R. Paraschivescu şi pe Virgil Teodorescu — viitor onirocton — şi pe alţii, că se revendicau din Dionisie Eclesiarhul, Budai Deleanu, Mihai Eminescu ori Mateiu Caragiale şi Ion Barbu, dar îşi găseau puncte de sprijin în Al. Philippide, Ştefan Bănulescu ori chiar Nichita Stănescu. Dacă ar fi să formulez o definiţie a onirismului, azi, după ce n-au mai rămas decît „oniricii“, aş spune că el a dorit să fie o încercare de a încremeni caleidoscopic lumea

pentru a o face să pătrundă în legităţile specifice visului, lăsînd — bineînţeles — cuvintele şi implicit fiinţa ta pieritoare şi digitigradă să-şi ducă slujba mai departe. Iată ce a fost aşa numitul şi absurdul hulitul onirism estetic, *opus* celui suprarealist şi pus în căutarea acelui Graal care cuprinde legile visului. Astăzi am putea — cu riscul de a nu mai rămîne originali — aduce în sprijinul teoretizării de mai sus următoarea poezie a lui Nichita Stănescu apărută în 1968, dacă nu mă înşel:

Deodată aerul a împietrit în jurul meu
Si se izbesc de el cuvintele zvîrlite
şi se-nroşesc şi-aşa rămîn mereu
din ce în ce mai lungi şi mai rărite.
Şi simt cum gravitaţia se mută
în mine însumi, din afară
şi brusc pe globul inimii îmi cade
lumea, cînd trupu-mi încă zboară.

Dar nu un ţap ispăşitor voiau a deveni oniricii, porniţi, după propria lor mărturisire (desigur plină de bonomă viclenie), în căutarea unei definiţii.

Subsemnatul, de pildă, la îndemnul şi sub oblăduirea marelui prozator *oniric* care este — chiar dacă el n-ar dori să fie — Ştefan Bănulescu, am iniţiat o serie de articole care urmăreau a demonstra pe calea istoriei literare că nici o literatură nu se confundă cu faţa mereu vizibilă a lunii. Cunoşteam prea bine teritoriul pe care-l exploram. Mişcarea literară pe care împreună cu bunii mei prieteni literari încercam a o închega nu era o simplă opoziţie la proletcultism. Poate că privit acum, după atîtea avataruri, era, în definitiv, *o întoarcere la clasicism*. Unul dintre noi a şi spus-o. Romantismul, suprarealismul, freudismul reprezentau atunci pentru noi tot atîţia inamici dificil de învins precum dificil de învins a fost reaua credinţă. Era greu, anacronic chiar, să ne războim cu suprarealismul, atît de puternic în România, nu numai prin cei rămaşi cît — mai ales — prin cei care, ajunşi pribegi au construit acolo tot felul de mode. Cu atît mai mult cu cît tocmai avangardismul fusese cel lovit de proletcultism şi mai ales că, tocmai din eşecurile sale am tras noi învăţăminte. Ba, pe urmă, suprarealişti n-au fost numai fostul nos-

tru mecena, Virgil Teodorescu, ci şi Geo Bogza, Gellu Naum ori Taşcu Gheorghiu, oameni de seamă, cu care nu ne-am fi luptat nici cu ideile, dar nici cu pumnul.

Greu ne era să ne războim cu romantismul, templu inexpugnabil, generator, acum, de neprimejdioase povestioare fantaste dar care nu fusese mai puţin curentul generos şi primitor menit a spulbera un academism în care, după multe cazne, a nimerit chiar el. Cum putem repudia freudismul cînd abia acum, după un deceniu, se spune că vor apare la noi cărţile lui Freud.

Ne-am fi mulţumît a contribui la formarea unui climat literar benefic formativ şi informativ. Iar dacă în grădinile „suspendate" ale acestui climat am fi meşterit şi noi un ermitaj, am fi socotit problema încheiată. Acum, iarăşi, nu din pricina acelora care puneau arta deasupra vieţii de zi cu zi, ea continuă să rămînă deschisă. Nu ne e dat însă nouă a o rezolva.

— Sînteţi de acord cu ideea că opera artistică este o critică adusă existenţei?

— Aş fi înclinat să răspund, pur şi simplu, da. Însă, pascalian fiind din fire, nu prea ştiu ce e existenţa. Eu cred că a gîndi atunci cînd eşti doar o trestie, e cel puţin un act critic. Altminteri ai foşni doar în bătaia vîntului.

— Există în literatura noastră, încă de la începuturile ei, o puternică tentaţie a epopeicului. Dumneavoastră aţi mărturisit-o şi altădată, dar cum doriţi să vă structuraţi epopeea onirică?

— Am un cult, mărturisit, pentru Budai Deleanu. Structura epopeii sale, subsolul mai ales, mi se pare aproape modernă. Epopeea mea, a cărei scriere, din pricina senescenţei devine din ce în ce mai greoaie, poartă titlul: *Mărul Cunoştinţei*. Prologul a apărut în *Viaţa Românească* de acum cîţiva ani. Este vorba de o fizică, biologie, medicină, sociologie şi chiar lingvistică (limbaj) onirice. În subsol, explicaţiile parcurg serii întregi de la simple cuvinte la poeme ori chiar romane. Acţiune temerară pentru care, dacă o voi duce la capăt, îi rog pe cititori să mă absolve.

— Cum se simte un poet ziditor înlăuntrul lumii sale?

— Cîteodată mai bine decît în lumea reală. Dar de cele mai multe ori mai prost.

— *Sînteţi un inspirat?*

— Nu-mi compun stihurile ca pe o demonstraţie matematică. Dar nici nu mă las furat de dicteu.

— *Cum se vede lumea printr-o lucarnă?*

— Ca printr-o lucarnă a „Cinei cea de taină" a lui Andreea del Castagno, asemeni unui caleidoscop, ori mai bine zis a unei marmure multicolore meşteşugit şlefuite.

[...]

Fragment dintr-un interviu realizat de TRAIAN ŞTEF, în *Vatra*, nr. 1, 30 ian. 1981, p. 6

LEONID DIMOV

„Visul nu e o irealitate, ci o componentă a existenţei globale“

— Aţi fi tentat să exclamaţi „la început a fost Visul“? Odată rostită această formulă, aţi socoti că trebuie sacralizată?

— Cînd mă trezesc în fiece dimineaţă într-o lume infinit mai stranie şi mai inexplicabilă (şi totuşi există!) decît nocturna forfotă onirică, pentru a-mi reaminti — hipnapompic chiar — că sînt muritor, bolnav şi ignorant, nu-mi pot stăpîni un recul faţă de contactul plin de cruzime cu formele *reale*. Îmi încep de aceea ziua cîntărind tăria maleabilă, dulce chiar, a lumii onirice, faţă de duritatea asurzitoare a seninului diurn. Şi sînt tentat atunci să exclam „la început a fost Visul“. N-am să am însă niciodată răgazul necesar pentru a sacraliza eu însumi această formulă. Vedeţi, Cuvîntul n-are nevoie de mijlocitori. Putem, deci, crede că a fost la început şi de la început. Odată rostit însă, adică din clipa în care se instituie legea, cuvîntul îşi pierde puterile şi nu mai poate face altceva decît să urmeze la infinit unul şi acelaşi făgaş. Cu visul, lucrurile stau altfel. El recurge la *n* intermediari pînă ce se încropeşte, iar odată pornit poate urma ce căi voieşte. În acest fel, visul ajunge mult mai aproape de lucrul în sine, deşi

se spulberă o dată cu ivirea zorilor. O întîmplare reală este, deci, încinsă între coordonate stricte, desfăşurîndu-se univoc. Faptul oniric se derulează într-un timp şi spaţiu extensibile, avînd putinţa de a urma nenumărate căi. Aceasta pînă în clipa trezirii. De atunci însă *amintirea* unui vis nu se deosebeşte cu nimic de *amintirea* unei întîmplări reale. Formula „la început a fost Visul" poate fi, deci, sacralizată.

—Am găsit un pasaj în Castelul *lui Kafka ce mi se pare a putea constitui un motto al creaţiei lui Leonid Dimov, excelent vizualizată de ilustraţiile ireverenţios pioase ale lui Florin Pucă: „... i se revela o lume atît de mare, încît nu se putu opri să stabilească un contact cu ea prin micile sale experienţe, ca să se convingă mai bine atît de experienţa ei, cît şi de a sa proprie". Vă recunoaşteţi în aceste rînduri?*

— Pasajul kafkian surprinde doar prima fază, aceea a probării: te înţepi, te ciupeşti, te zgîrii pentru a-ţi demonstra că lumea neobişnuită în care ai pătruns fără veste există aievea. Abia după ce treci de această vamă începe adevăratul proces al totalizării onirice. Atîta vreme cît constaţi doar configuraţiile lumii reale rămîi în pragul tainei. E, ca să zic aşa, momentul strîngerii materialului. Te poţi încăpăţîna în a rămîne aici, devenind un bun sistematician, adică pulverizîndu-te în operaţii secundare. Dacă-ţi dai seama însă (or, tocmai acest lucru e revelat în vis) că spaţiul amorf preexistent ivirii formei conţine şi lăcaşul cu potenţialitate aleatorie în care forma urmează a se ivi, atunci trebuie să-ţi asumi responsabilităţile unui arhitect. Pentru a cita tot din Kafka: „Pornesc la vînătoare de construcţii. Ajung într-o odaie şi dau de ele într-un colţ unde se confundă şi alcătuiesc un amestec alburiu" (*Jurnal*, 21 nov. 1913). Dacă îndrăzneşti să „umbli" la acest amestec, înseamnă că ai depăşit examenul de admitere. Încă o dată: problema nu stă în a-ţi păstra calmul, adică în a găti o tocană la buza vulcanului cînd temperatura ameninţă să urce pînă la aceea a plasmei. Abia după ce această emoţie a dispărut începe adevăratul travaliu asupra amintitului „amestec alburiu".

— Nu vi se pare că, dincolo de uluirea onirică, se profilează nişte fenomene (de inadaptabilitate, depeizare, frustrare etc.) care,

sub instrumente mai puţin bine orientate (deşi bine intenţionate!), ar putea căpăta o interpretare prozaică? Nu cumva Visul e o trapă a unui Destin ostil nu doar prin cecitate, ci şi prin cifrul decepţionat prin care urmăreşte, în cele din urmă, a ni se divulga?

— Nu ştiu ce-i dincolo de uluirea onirică, dar cred că ea se află dincoace de interpretarea freudistă a Visului. S-ar putea ca visul să fie într-adevăr o trapă, un mod de-a te sustrage, de-a trage clapa Destinului. S-ar putea ca inadaptabilitatea, depeizarea, frustrarea şi mai ales *etc.* să fie implicite în cazul tuturor, deci şi al meu. Încerc însă plăcerea să cred că într-o epocă de linişte şi de împlinire „cifrul" prin care se divulgă destinul rămîne la fel de decepţionant. Sorţii n-au nimic comun cu soarta. Urmînd o traiectorie dezordonată în funcţie de inexorabile (neant, infinit, moarte, eternitate), sufletul nu încetează să fie convins că faptul însuşi al existenţei sale implică un sens. Iar visul, chiar dacă nu ajută la descoperirea noimelor, adaugă crudelor fapte reale un halo magic menit a genera vecinătăţi în intercomunicare. Lumea devine dintr-o dată mai suportabilă, nevoia de miracol se reduce vertiginos, de undeva, din te miri ce colţuri prăfuite, sticleşte o chemare, o ispită, o putere ce ordonează lucrurile sub pecetea unui zîmbet universal. E, fără îndoială, prea puţin, dacă ambiţia noastră uzurpatoare tinde către Dumnezeu, dar e foarte mult în ipoteza că pariul pascalian este acceptat în sensul unui panteism chivernisit prin încercările de a face artă. Ar mai fi o problemă: Destinul are două ipostaze. Una dintre ele este imediată, cotidiană, individuală. Orbirea sa e întrucîtva amendată de rolul premonitoriu al viselor ca atare. Cel de-al doilea chip al Destinului, cu desăvîrşire orb, este cel întors către univers, către specie, către epocă. În acest moment poate fi plasată ideea tendenţiozităţii poeziei onirice. Ivire secundă, ea poate juca, în măsura în care cîştigă suficientă amploare, un rol fast în desfăşurarea lumii, prevestind cumva momente de împlinire, utopice altminteri, în aparenţa dezertică a istoriei.

— Credeţi că poezia onirică poate fi compatibilă cu o tendenţiozitate oarecare? Cam în felul în care Gérard de Nerval îi trata pieziş-admirativ pe „arhitecţii moderni" ce ar fi „destul de precauţi ca să-i clădească lui Dumnezeu lăcaşuri care să poată folosi şi în alte scopuri, cînd lumea nu va mai crede în El"...

— Se poate şi fără vis. Atunci, însă, încercuit de „stingerea eternă", spiritul îşi poate îngădui luxul liberului arbitru: totul e permis. Valenţa etică, tendenţioasă, dacă vreţi, a poeziei onirice, nu stimulează construirea de temple fără Dumnezeu, ci, dimpotrivă, ridicîndu-şi templele din material imaginar, îşi cîştigă dreptul de a face cu ochiul unei divinităţi rămase la fel de ascunsă precum în cel mai teluric act. Cariera onirică e prea bogată (zăcămintele sînt practic inepuizabile) pentru a justifica precauţii de prisos. Dacă lumea nu va mai crede, n-are decît să părăsească lăcaşurile.

— Care sînt, după părerea dvs., coordonatele producţiei onirice pe mapamondul liric, admiţînd că aceasta nu suspină în plină voluptate a condiţiei migratoare precum Don Quijote: „Oriunde mă aşez, stau la loc de cinste" (vorbă pe care am aflat-o amintită de autorul Auréliei*)?*

— Nu există literatură, oricît de marcată de idealul clasicist, care să nu aibă, precum luna, o faţă ascunsă. Dacă literatura franceză, desfăşurată sub semnul clarităţii, întinde o viguroasă creangă dinspre Nerval către Michaux, literatura noastră, nu mai puţin tributară valorilor clasice, poartă şi ea germenii evoluţiei onirice. De la Heliade:

> Dar o lumină sfîntă la ochii mei îmi vine,
> Ascunsuri se descopăr la slabele-mi vederi;
> În slavă-i adevărul s-aşază lîngă mine;
> Visul îşi schimbă faţa... *(Visul)*

pînă la Şt. Aug. Doinaş:

> Lucrul acest, neîndoios, există
> Dar n-are nume: nu vorbim de el,
> Altfel e harnic: puntea între vise
> Şi deşteptarea-i omoplatul lui.
> .....
> Prin el respiră tot ce-i pe pămînt,
> De aceea, uneori, un vis par toate. *(Lucrul acesta)*

visul nu e o irealitate, ci o componentă a existenţei globale, iar literatura consacrată lui va atinge fără îndoială vîrsta clasicismului,

căci e nefiresc ca aparenţa foşnitoare a frunzişului să conteste absorbţia mută a sevei de către rădăcini. „Este în adîncul nostru un adevăr în chip obscur seducător... anume că omul poartă în el rădăcinile tuturor forţelor care plămădesc lumea, că reprezintă modelul în miniatură şi documentul de studiu al acesteia" (Claudel, *Arta poetică*). Coordonatele producţiei onirice se află pe mapamondul ca atare (ca repere ale sufletului cosmic), şi nu numaidecît pe mapamondul liric.

— Care este poziţia dvs. faţă de adevăr? Îmi îngădui să vă reamintesc că Ortega y Gasset spunea că „frumuseţea metaforei începe acolo unde sfîrşeşte adevărul ei".

— Se impune o delimitare mai limpede între planul diurn şi cel nocturn. Ca şi Destinul, adevărul are două întruchipări: este adevărul „de buzunar", cel funcţional, cel cotidian, a cărui lipsă, după cum spunea Montaigne, duce la coruperea moravurilor. Dar mai este şi adevărul „adevărat", adică acea dimensiune a fiecărui fenomen şi a tuturor fenomenelor la un loc, dimensiune care, pornind de la origine, duce la „adevăr", deci la motorul primordial, pierdut în negurile necunoaşterii. Nu i ne vom putea identifica, oricît de departe ne-ar purta forţa visului, dar nu vom pierde niciodată senzaţia că sîntem însoţiţi mereu de ceea ce am fi putut deveni dacă nu am fi fost ceea ce sîntem. Această senzaţie, eminamente onirică, poate fi socotită o aproximaţie a adevărului.

— Vă consideraţi de fapt un creator de metafore în sens gramatical? Ori în elanul imaginaţiei dvs., voit deboşate, atît de sarcastice cu sine, vă simţiţi totuşi autorul unei lumi *de o realitate absolută, care e o Metaforă unică în raport cu creatorul său?*

— Atunci cînd Blaga îl „demasca" pe Mallarmé aducînd drept argument jocul analog al cimiliturii, ne arăta, o dată pentru totdeauna, deosebirea dintre „misterul de retortă" şi misterul autentic, supus revelării cu ajutorul metaforelor de tip secund. Mă adaug la lista mînuitorilor unor astfel de metafore, ba chiar nădăjduiesc că Metafora unică nu se află în raport doar cu creatorul său, ea fiind revelatorie faţă de misterul speciei ca atare. Există un loc de taină în care deosebirile individuale se şterg, pentru că acolo îşi au sorgintea. Precum exemplifică Blaga însuşi:

în somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinţi.

Nu mi-am povestit totuşi visele niciodată. Am încercat să alcătuiesc vise care să nu fie numai ale mele. La fel cu taina revelată, m-a ispitit halucinant şi construirea visului, regia onirică. Anecdota încetează a mai fi o cărămidă, ea devenind un cancioc de tinci menit a consolida abstracte paralelipipede întru înălţarea edificiului babelic, mereu mai înalt, mereu mai labirintic, mereu surpat, precum turla prinţului acvitan. Ce rămîne între ochiurile poemului nu-s decît ruinurile unui vis. Niciodată nu ne vom reaminti întreaga aventură onirică. Cu cît gîndul treaz îl fugăreşte cu mai multă încordare, cu atît piere mai iute şi iremediabil visul în jungla virgină a celor uitate. Stăruie certitudinea unei imagini-cheie, identică ultimului vis ce nu urmează a se mai risipi o dată cu trezirea, ci dăinuie, pecete pusă asupra neantului, „ca un joc de iezi pe morminte înalte".

— Critica a făcut apropieri între creaţia lui Leonid Dimov şi cea a lui Tudor Arghezi. În ce grad vă socotiţi solidar şi în ce grad vă disociaţi de poetica argheziană?

— Singurele „apropieri" pe care critica ar fi fost îndreptăţită să le facă între mine şi Arghezi ar dezvălui un raport de subordonare. M-am trezit, la o vîrstă adolescentină, din somnul eminescian de rigoare, tocmai la auzul nasturelui ce cade în eternitate. Nu se poate face o apropiere. Distanţa rămîne infinită, după cum infinită este şi poezia lui Arghezi, cel mai mare poet al acestui secol. Dacă încercările mele cuprind influenţe şi împrumuturi argheziene (şi ele cuprind, desigur), mărturisesc că lucrul îmi face cinste. De rudimentul concepţiilor etico-filozofice desprins din complexul arghezian însă mă disociez, eu neaderînd la viziunea gospodărească asupra lumii şi vieţii, specifică unui elev de internat, plin de timorare şi revoltă la primii paşi, claustrat apoi în „mărţişorul" propriei sale viziuni, chiar dacă de o somptuozitate ducală. Asta nu înseamnă că nu rămîn siderat de admiraţie în faţa vervei polemice argheziene, chiar atunci cînd, trecut fiind prin ciur şi prin sită, acesta conchide: „Un scriitor are noroc. Altuia i se refuză. E ca o făcătură: aici răspundere n-ai."

—Dacă una dintre viziunile dvs. v-ar acorda calitatea de Apollo, cum aţi arbitra conflictul autorului Cuvintelor potrivite *cu Ion Barbu?*

— Nu cred în mituri, aceste moduri de tîmpă escamotare a marilor dificultăţi, nu cred în arbitri. Cred însă în dreptatea ambilor autori, înfoiaţi ca la un semn pentru a-şi apăra, fiecare, ograda pîngărită de bibilicile celuilalt. Şi cînd te gîndeşti că întreaga luptă s-a pornit din iureşul pe loc al îndatoritorului artist Baltazar! Fastuoasă şi idilică gîlceavă, de pe urma căreia nici un combatant n-a pierdut nimic. Cititorul însă a avut prilejul să asiste gratuit la un încîntător spectacol ţinînd de *commedia dell'arte*. N-a fost vorba de nici un conflict.

—Este posibil, în pofida numeroaselor obstacole, lăuntrice dar mai cu seamă exterioare, de a se vorbi de un umanism fondat pe Vis, înzestrat cu o retorică a propriei sale onorabilităţi?

— Mă străduiesc, atunci cînd mă gîndesc la semnificaţiile visului, să le pun în legătură doar cu poezia. Nu sînt şi nici nu doresc să imit omul de ştiinţă care, după vaste incursiuni onirice la capătul cărora constată că, împiedicate să viseze, pisicile mor după douăzeci şi patru de ore, este nevoit să declare că visul continuă să rămînă o necunoscută, dar că, ştie el prea bine, nu joacă alt rol decît acela al reîncărcării acumulatorilor cerebrali.

Cu mult mai modest, dar şi mai onest, nu caut să privesc dincolo de legătura dintre vis şi poezie. Cred de asemenea că epoca onirică a producţiei poetice nu este nicidecum ultima. Dimpotrivă, poezia are o sferă mult mai cuprinzătoare decît visul, iar dacă eu mă mărginesc la zona de incidenţă a acestor sfere, este pentru că-mi dau seama că în afara acestei zone rămîn cu totul necopt. Mă consolez însă la gîndul că alţii, mai importanţi, n-au izbutit să se descurce, necum să se facă înţeleşi.

—Cu care dintre poeţii români actuali vă simţiţi vecin de atelier literar? Care dintre ei (este vreunul?) păşeşte somnambulic pe acoperişul acestuia, atras de postulatul selenar?

— Acum mai bine de un deceniu am aflat (cu bucurie!) că Emil Brumaru descoperise „cu mijloace proprii" valenţa onirică. Vecini de atelier literar însă n-am fost. Visul îngăduie şi el o diversitate de

stiluri. Drept care mă încumet a-l instala sub flamurile sale şi pe mult bătăiosul apologet al funambulilor semantici, Şerban Foarţă. Alături de soarele negru al melancoliei cred că divina Phoebe ocupă un loc la fel de însemnat pe firmamentul lui Mircea Ivănescu, de departe cel mai bun poet actual, după opinia mea.

— *„Un realism mărginit, care nu te duce decît pînă la vîrful nasului", arăta marele Feodor Mihailovici, „e mai primejdios decît cea mai nesăbuită şi mai fantastică imaginaţie." Într-o discuţie pe care am avut-o în deceniul şapte, mi-aţi spus, pe un ton foarte firesc, că unul dintre iluştrii noştri prozatori realişti (probabil „cel mai") nu are ce căuta în biblioteca dvs. Unde credeţi că se sfîrşeşte „mărginirea" realismului şi începe magia sa? Ori e un mod definitiv condamnat, neînstare a se împlini în majoră semnificaţie estetică? În aşteptarea răspunsului mi-aş permite precizarea că propria dvs. manieră vizionar-ironică e legată de tehnica* trompe-l'œil, *prin necesitatea unui obiect al parodiei, prin răsucirea contrastantă a sufletului. Visul e ca o flacără arzînd pe un suport material, nu-i aşa?*

— Prefaţa la *Fraţii Karamazov* cuprinde următoarea observaţie a lui Dostoievski a cărei justeţe am verificat-o cu prisosinţă:

„...un om ciudat este, de cele mai multe ori, un caz particular, izolat. Nu-i aşa? Dacă nu sînteţi însă de acord cu ultima afirmaţie şi îmi veţi răspunde: «Ba nu, nu-i aşa», ...atunci s-ar putea să mă simt ceva mai liniştit... Fiindcă un om ciudat nu numai că nu este «totdeauna» un caz izolat, ci de multe ori, s-ar putea ca tocmai el să deţină cele mai caracteristice trăsături ale epocii respective..."

După mai bine de o jumătate de secol de viaţă, pot mărturisi fără înconjur că n-am întîlnit pe nimeni care să nu se încadreze în rubrica oamenilor ciudaţi. De la mahalagiu la aristocrat, individul, în măsura în care şi-a depăşit condiţia de animal — cu sau fără eforturi — se trezeşte într-o fiinţă dedublată. Un *eu* participă, în funcţie de condiţii, la realitatea „mărginită", acaparantă, a cotidianului, iar celălalt păşeşte cu sau fără sfială dincolo de pragul ciudatului, dincolo de realismul acceptat la modul social, desigur ca specia să poată dăinui. Prozatorii „cei mai", cei care se zbat cu îndîrjire în biotopul realităţii aparente, n-au cîştigat nicicînd sufragiile mele. N-am reuşit să-i deosebesc de obiectele fireşti ale lumii reale. Arta

începe abia după ce suportul material e definitiv statutat la rangul de suport. Nimic fără el, dar totul dincolo de el. Tehnica *trompe l'œil* ţine de necesitatea de a da cezarului ce e al cezarului. Nu poţi executa un salt — şi cu atît mai mult un triplu salt mortal — fără o minuţioasă pregătire prealabilă. Numai că în cazul nostru nu-i vorba de aport. Pregătirea poate fi mult mai spectaculoasă decît saltul. Oricît de nereuşit însă, de mic, de ridicol ar fi acesta din urmă, doar *el contează*. Realismul mărginit, obstinaţia în firesc şi cotidian e asemenea mărginirii la un antrenament infinit, niciodată încununat de salt. Da, visul e o flacără ce arde pe un suport material, dar acest suport material e justificat numai dacă deasupra lui pîlpîie flacăra visului. Fără focurile fugitive, mlaştina rămîne un simplu depozit de nămol.

— *Pictorul preferat al lui Céline era Vlaminck şi e regretabil faptul că Ambroise Vollard n-a avut ideea de a-i comanda o serie de ilustraţii pentru* Voyage au bout de la nuit. *Dacă aţi fi fost artist plastic, v-ar fi ispitit gîndul unei asemenea lucrări?*

— M-am socotit întotdeauna un pictor ratat. Poet fiind, am scris uneori după picturi. Dacă aş fi fost artist plastic însă nici nu mi-ar fi trecut prin minte să ilustrez vreo scriere. Mi-aş fi zis că e păcat.

— *Aveţi preferinţe în domeniul muzicii?*

— Nu pot să zic că nu-mi place Bach.

— *Una dintre cele mai impresionante caracteristici ale Visului am întîlnit-o sub iscălitura lui Cesare Pavese: „Un vis lasă întotdeauna o impresie de grandoare şi absolut. Aceasta provine din faptul că în vis nu există amănunte banale, ci, ca-ntr-o operă de artă, totul este calculat în vederea unui efect." Mă întreb dacă Visul nu este acea impersonalizare,* în stare naturală, *pe care o teoretizează poetica modernă. O eliberare instinctivă de eu, o dăruită desmărginire de care poetul,* rabatteur *al cuvîntului, dispune înainte de a o realiza prin expresia sa muncită, alungată prin toate hăţişurile personalităţii sale culturale...*

— Nu numaidecît grandoarea şi absolutul domnesc în vis. Şi nici nu-i adevărat faptul că visul renunţă la amănunte banale. Uneori, dimpotrivă, tocmai puzderia de amănunte îngăduie visului să se

structureze. Cred că elementul prim care distinge oniricul şi-l face ispititor pentru creaţia poetică este lipsa fricii autentice, a fricii reale, a fricii justificate ce ne îmbibă fiinţa în viaţa reală datorită fragilităţii noastre şi ireversibilităţii clipei. Un sentiment „special" de frică ne însoţeşte şi în vis. E însă o frică zîmbitoare, o frică amendată de siguranţa sub-subconştientă că putem oricînd deschide supapa trezirii. De aici magia „construirii de vise", în sensul introducerilor eului într-un domeniu poematic, lipsit de spaimă (deşi populat de spaime) autentică. Discursul oniric nu retează cu adevărat firul nici unei vieţi, nu anulează nici o clipă. El colaborează doar cu două dintre moire. Atropos e omisă. Imaginea, gîndul, întîmplarea împrumută un veşmînt etern care le încremeneşte, asemenea unei amintiri esenţiale. Nu ştiu dacă v-aţi gîndit vreodată la ciudăţenia echivalenţei dintre vis şi realitate din clipa în care acestea se proiectează în memorie. Amintirea unui vis este la fel de adevărată ca memoria unei întîmplări din viaţă, ba poate chiar mai vie, mai pregnantă, mai apropiată. Nu mă refer doar la visul de noapte, ci la construcţia onirică, la veghe, prin folosirea materialului şi legilor onirice. În cazul acesta, nu realitatea, ci visul este suportul „material", dacă vreţi, al poemului. Realitatea, modelată în vis, este remodelată în poem. Un joc secund.

— *Vă duceţi uneori la circ?*

— Mi-ar fi peste putinţă să mai merg la circ. Ar fi sfîşietor. Nici nu cred că aş avea curajul să iau bilet. Da, au fost vremuri frumoase.

— *Ce mi-aţi răspunde, stimate Leonid Dimov, dacă v-aş pune o întrebare dulce, de culoare roz-bombon, de un kitsch cuceritor, de tipul „sînteţi fericit"? De fapt, vă şi pun această întrebare.*

— Fericirea, ca şi matematica ori poezia sînt îndeletniciri juvenile. Dacă te încăpăţînezi însă te poţi socoti fericit şi la adînci bătrîneţe. Ca Booz. După cum poţi versifica pînă-n ultima clipă. Un obicei urît, o manie, precum însăşi viaţa după o anume vîrstă. „Mori la timp", spusese Nietzsche. Era o soluţie elegantă, desigur, dar incompletă. În definitiv, nu trăieşti doar ca să-i încurci pe cei grăbiţi să treacă de *Entrümpelung*. În carapacea mea din cioburi şi lut, s-au încrustat atîtea întîmplări, ospeţe, sfîşieri, reverii, lupte, amînări, alinturi, despărţiri, vise, morţi, bucurii, lacrimi, dragoste, popasuri,

toamne, clopote, priveliști... că fericirea s-a prefăcut într-un fel de abur matinal. Chiar dacă pînă-n amurg nu rămîne din el nici urmă, a doua zi se iveşte iar, ca-n glumă, dinspre marile îndepărtări de dincolo de urbe.

Aşa s-ar fi cuvenit să răspund la această intempestivă întrebare dacă existenţa mea s-ar fi confundat cu literatura. *Din fericire*, nu mă socot chemat a rămîne identic unei vocaţii facultative. *Nu sînt un literat.* Veninul, genetic implantat în existenţa mea de om, recuză animalica aspiraţie către *carpe diem*. Iar nătîngia proprie nu echivalează decît infinita mea dorinţă de a fi benefic. Crunta adversitate, însă, dintre Adevăr şi această dorinţă, convingerea tîmpă că eşecul meu este o proiecţie a eşecului speciei, aşează fericirea în raftul problemelor ce nu se cade a fi puse. Mărturisesc de aceea profunda întristare pe care o resimt la capătul acestui chestionar la care, cu atîta bucurie, m-am apucat să răspund.

Interviu realizat de GHEORGHE GRIGURCU,
în *Familia*, nr. 10, oct. 1982, p. 9-10

LEONID DIMOV

Argument

Precum Nieztsche pe malul lacului Silvaplana, am avut şi eu viziunea veşnicei reîntoarceri. Pe nici un mal. Aşa, în odaie. Deschizînd un ochi, unul singur, pentru a nu spulbera amintirea visului dinspre dimineaţă. Cîntau vrăbiile, urluiau guguştiucii, vibra şfîşietor primul tramvai, departe. După ce m-am documentat mi-am dat seama că viziunea veşnicei reîntoarceri nu are nimic comun cu mitul respectiv. Nu pentru că Dumnezeu nu are şcoală şi nici părinţi care să-i fi spus poveşti, ci pentru că mi-este strein pînă la scîrbă procedeul inventării vide, al fantasticului întemeiat pe minciună pură. Drept care mă lepăd de romantism şi suspectez dicteul automat.

Poemele ce urmează se desfăşoară, deci, în încercuiri mult mai modeste decît mitul ancestral. Ele vizează iteraţia banală, diurnă ori nocturnă, nictemerală ori sezonieră, în nădejdea identităţii cu cercurile concentrice generate de o piatră aruncată în apă: ultimul le înglobează pe toate dar n-ar exista dacă primul nu s-ar fi născut. Şi n-ar ajunge pînă la malul lacului Silvaplana.

Din volumul *Reîntoarcere. Poeme*, Cartea Românească, Buc., 1982, p. 5

LEONID DIMOV

„Între poet şi patrie relaţia este totală“

[...]

— În poeziile dumneavoastră se conturează un tărîm fabulos, în care vieţuitoare şi obiecte se află în relaţii neaşteptate, ce ţin de multe ori de domeniul miracolului. E un teritoriu în aparenţă asemănător celui în care ne aflăm şi totuşi de fiecare dată intervine ceva care îl metamorfozează — făcîndu-l de nerecunoscut şi inaccesibil altfel decît prin intermediul versurilor dumneavoastră. Sînteţi — ce mai încoace şi încolo — stăpînul unui univers inconfundabil, enigmatic, fără a deveni nici o clipă înspăimîntător — aşa cum se întîmplă de pildă la Philippide. Un astfel de ţinut plin de farmec nu l-aţi fi putut cunoaşte decît în copilărie, cînd lumea e văzută ca printr-o lunetă vrăjită, astfel încît realitatea pare formată numai din privelişti care încîntă ochiul. Aşa să fie?

— Nu. Copilăria mea nu e o colecţie de amintiri fastuoase. Am fost crescut de bunicii mei care erau învăţători. Şcoala avea şi internat şi acolo îmi făceam veacul. Nu pot să uit bucătăria şcolii unde se afla o tingire uriaşă în care se prăjeau chiftele. Nu aveam nici măcar locuinţă şi multă vreme ni s-a aşternut într-o sală de cursuri, pe podiumul

catedrei. Dimineaţa aşternutul se strîngea cînd veneau elevii. Odată am visat că din cutia catedrei ieşea un vierme uriaş. De atunci am rămas cu un sentiment negativ faţă de accesoriile şcolare şi chiar şi pentru prerogativele veleitare ale dascălilor cu orice preţ. Şi fiica mea — care e profesoară de engleză la Brăneşti — are de întîmpinat reticenţele mele faţă de modalităţile didactice.

— Iată că visul v-a marcat încă din copilărie. Mai tîrziu însăşi poezia dumneavoastră a găsit un filon de aur în lumea visului.

— Dorinţa de a diseca şi de a exprima visul m-a animat de cînd am început să scriu. Încet-încet am ajuns la o ştiinţă nu numai a visării ci şi a conturării visului treaz. Totul a căpătat un profil literar în cadrul grupului oniric actualmente defunct nu numai datorită membrilor săi, ci şi neînţelegerii manifestate chiar de către literaţii din opera cărora ne revendicăm a purcede: Philippide, Virgil Teodorescu, şi chiar Şerban Cioculescu. Eu nu ţin să povestesc vise şi cu ajutorul cărţilor mele nu se pot dezlega înţelesurile viselor. Eu vreau să creez — treaz fiind — un vis real. Visul oniricilor nu este subordonat dicteului automat, ci e o nouă încercare de a ajunge la un nou clasicism.

— În treacăt fie zis, împărţirea asta pe poeţi onirici, suprarealişti etc. nu-mi prea place. Eu cred că sînt poeţi sau nu sînt. Însă oare visul înseamnă o abdicare de la realitate?

— Visul nu e o abdicare de la realitate, ci e o parte din realitate, precum poezia onirică — iartă-mă, dar ăsta-i termenul! — e o poezie realistă.

— În ce măsură visul mai joacă vreun rol în viaţa omului modern?

— În măsura în care omul modern îşi retează aripile cu care a fost înzestrat de natură visul i se pare că nu are nici o importanţă. Ştiinţa vine atunci şi-l lămureşte cum că dacă n-ar visa, fiziologic vorbind, ar pieri. Iar o poezie care celebrează visul în stare de veghe nu are cum să nu-l intereseze. Adrian Păunescu îţi poate confirma că pe vremea cînd ieşeam împreună în public — în amfiteatre, uzine, cluburi, cazărmi — am avut un succes neaşteptat recitîndu-mi versurile. Socot că auditoriul era format din oameni moderni.

— Un personaj dintr-o nuvelă de Philippide nu visa niciodată. Trăia într-un orizont meschin, satisfăcut că poate să execute cu docilitate ritualul existenţei fără să-şi pună mari probleme şi fără a fi contrariat de ceva. Din clipa în care începe să viseze i se dezvăluie o altfel de lume.

— Dincolo de viaţa cotidiană omul evoluează filogenetic între doi poli situaţi în neant. Mrejele dulci sau amare ale existenţei de zi cu zi îi pot abate spiritul cu care a fost înzestrat din naştere către activităţi lăturalnice sensului necunoscut al existenţei sale. Nu există însă individ care să nu atingă o vîrstă la care să nu aibă senzaţia că dincolo de colcăiala specifică (ţinînd adică de specie), natura îl sileşte să traverseze un deşert, care îl duce neapărat la cimitirul elefanţilor. Sentimentul morţii poate să absenteze o viaţă întreagă, din bucata de spirit hărăzită fiecărui om. Este însă imposibil ca în ultimul moment acest sentiment să nu-l readucă pe elefantul respectiv la visul din care a purces. De aici şi întrebarea lui Shakespeare: „Căci în somnul morţii,/ Cînd ai scăpat vremelnicului caier,/ Ce vise-atunci ai să mai poţi visa?" Visul, cugetarea asupra lui şi arta făcută sub rigoarea lui reprezintă din punctul meu de vedere un însoţitor, un reazem al aşteptării la care este silit elefantul de care am amintit.

— Ce şanse are o poezie a visului să comunice ceva despre om?

— Aici se iveşte următoarea problemă: dacă visul propus de mine în poezie reprezintă o lume exclusiv a mea, care nu are nimic de-a face cu patrimoniul oniric al altora. Eu nu cred asta. Aşa cum avem un plan de simetrie şi ne supunem unor legi fizice şi biologice, eu cred că şi visul nostru se supune unor legi identice, valabile pentru fiecare. Deocamdată, numai poezia sau arta pusă în slujba descoperirii acestor legi are acces la ele, ştiinţa abdicînd, cel puţin pînă acum.

Iată ce se spune în finalul fascinantei cărţi *Visul* de L. Popoviciu: „Visul este o funcţie psihică, cu rol încă obscur."

[...]

Fragment dintr-un interviu realizat de GEORGE ARION, în *Flacăra*, nr. 4, 28 ianuarie 1983, p. 9, 10

DUMITRU ŢEPENEAG

„Grupul oniric a coborît din maimuţa suprarealismului“

AMFITEATRU: *S-a scris prea puţin despre onirism, un curent năstruşnic şi profund, ieşit parcă de undeva din coasta suprarealismului, foarte modern în poetică însă, adunînd sub aceeaşi umbrelă pe un Dimov şi o întreagă generaţie de tineri iconoclaşti — în fine, o echipă de poezie destrămată iute fie prin dispariţia fizică a autorilor (Dimov, Mazilescu, Turcea, Titel), fie prin plecări în exil (Ţepeneag, Gabrea, Ivănceanu).*

Cît datorează, domnule Ţepeneag, acest curent presiunilor şi infirmităţilor de tot felul din comunism? A însemnat onirismul un mod mascat de protest şi un refugiu într-un sistem imaginar ce dădea cu tifla puzderiei de dogme din jur? Aţi fost oare oile negre ale turmei monocolore behăind voios pe pajiştile comunismului ori, pur şi simplu, onirismul s-a născut cam de la sine, emanat de cursul ideilor şi al tradiţiei literare?

DUMITRU ŢEPENEAG: Oi negre oricum am fost. Sau poate prea albe. În orice caz rîioase. Din cînd în cînd izolate, învinuite de turbare, ţinute în carantină. Cum să nu turbezi sub lupa cenzurii? Eram priviţi ca nişte lupi. Nu chiar toţi. Pînă şi la noi solidaritatea n-a fost perfectă.

Aşa că, pînă la urmă, s-a ajuns la polarizare, la selecţionarea ţapului ispăşitor. Vreau să spun că, bineînţeles, contextul politic a contat, dar „grupul oniric" nu s-a născut ca o simplă reacţie politică, nici ca un răspuns la întrebarea naivă: cum să facem să nu ne supunem regulilor realismului socialist? Au fost şi alţi scriitori care la un moment dat nu s-au mai supus şi au încercat să facă realism critic sau măcar realism social... cu şopîrle. Ori lirism pur. Ori să se întoarcă la suprarealism, căci şi asta a fost posibil într-o vreme.

E limpede că grupul oniric n-a coborît din cer. A coborît din maimuţa suprarealismului, prin negare. Şi din alte animale din menajeria literaturii.

Cînd l-am cunoscut pe Dimov (prin 1958/59), el scrisese deja o puzderie de poezii de factură mai întîi arghezian㠹 apoi barbian㠹 Fiind mult mai tînăr, eu nu încropisem decît cîteva schiţe în care încercam să mă îndepărtez cît mai mult de marele model care era pentru mine Kafka. Prietenia noastră a fost miraculoasă. Bazată pe circumstanţe existenţiale, ca orice prietenie, dar şi pe afinităţi literare, pe gusturi comune. Amîndoi consideram suprarealismul drept o găselniţă facilă şi fascinantă în acelaşi timp. Afişam faţă de suprarealism un oarecare dispreţ. În schimb ne plăcea pictura suprarealistă care de fapt nu respecta „legile" manifestului bretonian. Unde e *dicteul automat* la Magritte, la Chirico? Chiar şi Dalí, care miza cel mai mult pe incongruenţă, e obligat să aleagă, să decidă plastic. Să *organizeze* spaţiul pictural după legile combinate ale visului şi ale picturii. Adevărat suprarealist era Masson care se lăsa în voia gestului sau, mai tîrziu, abstracţioniştii lirici ca Pollock — care era şi el un gestualist înrăit. Lui Dimov îi plăcea să vorbească de o „legislaţie a visului", iar amîndoi respingeam atît dicteul automat cît şi relatarea viselor *autentice* prin formula: „Noi nu visăm, noi creăm vise".

Sigur, atitudinea lui Breton a fost ambiguă şi schimbătoare. Nu se rezuma la dicteul automat la care a renunţat Breton însuşi la un moment dat. Dar nu vreau să intru acum în amănunte nici să iau în consideraţie toate avatarurile suprarealismului. Deşi onirismul românesc a putut fi socotit (pe nedrept, zic eu) un simplu avatar...

Ceea ce vreau să subliniez deocamdată e că noi am pornit de la pictură, ci nu de la poezia suprarealistă. De aceea poezia dimoviană

a putut fi taxată drept parnasiană. *Ut pictura poesis!* Pe urmă lucrurile s-au mai complicat. Concepţiile noastre estetice nu erau, ori, mai precis, nu au rămas perfect identice. De pildă, eu mă manifestam ca un duşman înverşunat al lirismului — chiar şi în poezie! —, sau mai bine zis al subiectivismului poetic de sorginte romantică. Pentru mine, poetul nu-şi exprimă pur şi simplu sentimentele, ci le pune eventual în scenă pentru a declanşa un efect estetic. Aici, ce-i drept, am avut cîştig de cauză şi e uşor de observat o evoluţie spre epic, în poezia dimoviană. Cum „recomandam" cultivarea spaţiului literar cu elemente narative chiar şi în poezie, era firesc ca deosebirea dintre proză şi poezie s-o văd, din punct de vedere oniric, mai degrabă artificială. În felul ăsta am ajuns la ideea de *text*, independent de tel-quelişti şi cu mult înaintea „textualiştilor". Scotociţi în revistele literare din a doua jumătate a anilor '60 şi o să găsiţi *ideea de text* aplicată chiar la poemele lui Dimov. Ceea ce îl enerva la culme. „Vrei să faci din mine un textier", zicea el. Ţin minte, eram la Dolhasca, invitaţi de Emil Brumaru, ne-am ciorovăit ore întregi pe chestia asta.

A trebuit să fac eu şi pe teoreticianul grupului pentru că ceilalţi aveau şi mai puţină tragere de inimă spre teorie decît mine. În România însă, pe vremea aceea nu era deloc uşor să teoretizezi în afara marxismului şi a realismului socialist. Cenzura stătea cu ochii pe noi. Era mult mai uşor să publici un text oniric decît să teoretizezi pe marginea lui. Am publicat totuşi cîteva articole, cîteva „şotroane" prin *Luceafărul*, *România literară*, ba chiar şi în *Viaţa Românească*. În *Amfiteatru* am reuşit să tipărim o „masă rotundă" despre onirism, care a stîrnit scandal. Participaseră, în afară de Dimov şi de mine, Daniel Turcea şi Laurenţiu Ulici. Din partea redacţiei era Paul Chitic. Mazilescu promisese că vine şi el, dar l-a uitat Dumnezeu în cîrciuma prin care trecuserăm şi noi ceva mai înainte.

În domeniul ăsta, al teoriei, am fost cu adevărat pionieri. Cu ezitări şi poticneli desigur, cu fereală şi uneori cu stîngăcie, oricum „teoria onirismului" a însemnat spargerea monopolului ideologic, iar generaţiile următoare au profitat de asta. Cred că Iorgulescu a scris ceva în genul ăsta, ori poate Lucian Raicu. Nu mai ştiu.

După ce-am fost salvat de la alcoolism prin decret prezidenţial... vreau să spun: după ce-am fost silit să rămîn la Paris şi gru-

pul oniric a început să se destrame, am încercat să schiţez trăsăturile esteticii onirice în *Cahiers de l'Est* (4/1975). Iar ceva mai tîrziu, în *Lettres Nouvelles* (număr consacrat literaturii române), m-am aplecat cu mai multă răbdare asupra diferenţelor dintre suprarealism şi onirism.

Trebuie să mai fac o precizare. Ce spun acum se referă la „tentativa onirică" a anilor 1964–1974, cînd s-a format, sub impulsiunea lui Dimov şi a mea, şi a activat aşa-numitul *grup oniric*. Dar noi toţi am evoluat după aceea cu atît mai diferit cu cît încă de la început existau deosebiri destul de mari între noi. Gîndiţi-vă cît de distante sînt şi, mai ales, pot părea la prima vedere versurile lui Mazilescu de cele ale lui Ivănceanu, de pildă. Şi totuşi eu cred că se poate vorbi de o unitate estetică. Grupul nu s-a închegat doar pe prietenie şi pe refuzul realismului socialist.

„Eram suspecţi, deocheaţi, dar şi băgaţi în seamă"

AMFITEATRU: *Generaţia mea, şi mă gîndesc în primul rînd la varianta ei bucureşteană, datorează imens, dacă nu aproape totul, existenţei Cenaclului de Luni. Cum erau întîlnirile dumneavoastră, unde şi cînd v-au venit primele idei, a existat oare un cenaclu „oniric"?*

DUMITRU ŢEPENEAG: Şi „grupul oniric" s-a format în cenaclu, care era singura formă de întîlnire pentru tinerii scriitori.

Mai întîi a fost un „nucleu dur" — Dimov şi cu mine — care a rămas în starea asta „pre-expansionistă" mai mulţi ani, pînă prin 1964 cînd am hotărît că se *poate* publica, şi am intrat în „viaţa literară". Am făcut-o cu oarecare sfială sau, mai bine zis, cu suspiciune. Eu eram mai sociabil, Dimov mult mai puţin. Dar pentru că-i plăcea să-şi citească poeziile cu glas tare, a acceptat să mă întovărăşească la cenaclul *Luceafărul* condus, pe vremea aceea, de Eugen Barbu. Acolo i-am cunoscut pe Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea şi alţii. Acolo i-am cunoscut şi pe mulţi alţii rămaşi în afara grupului. După multe lupte şi peripeţii, Eugen Barbu a fost izgonit şi de la *Luceafărul* şi de la cenaclu care a fost pus sub oblăduirea lui Miron Radu Paraschivescu. Ivănceanu a devenit secreta-

rul cenaclului, iar grupul oniric se afla în momentul său culminant. Ceva mai înainte, tot M.R.P. a obţinut un „supliment" în interiorul revistei *Ramuri* pe care l-a botezat „Povestea vorbei". N-a durat decît nouă luni. În acest timp M.R.P. a încercat să facă din acest biet supliment de patru pagini o adevărată revistă de avangardă. Obiectivul lui era un fel de „sfîntă alianţă" între vechii suprarealişti — Gellu Naum, Virgil Teodorescu etc. — şi noii, printre care ne includea şi pe noi. De altfel, printre tineri, Reichmann, Oişteanu şi chiar Ivănceanu nu erau departe de suprarealism. Chiar şi Mazilescu era considerat de critica vremii drept suprarealist. Termenul de „oniric" sau de „onirist" avea, şi politic şi estetic, o reputaţie suspectă. Asta şi din cauza noastră, mai ales a mea. Luam din ce în ce mai mult atitudine politică, spre disperarea lui Dimov care era mai cu scaun la cap decît noi toţi. În 1968 am venit la Paris, am vorbit la „Europa Liberă", m-am lăsat firitisit de căpeteniile exilului. Eram deci suspecţi, deocheaţi dar şi băgaţi în seamă din ce în ce mai mult. Şi-apoi nu erau puţini nici acei care ne simpatizau. Mă rog, nu sînt eu acum în stare să descriu atmosfera din anii aceia destul de frenetici. Mai ales anul 1968, un an exploziv. În 1968 a fost cît pe-aci să avem o „revistă a noastră". Imediat după invadarea Cehoslovaciei de către trupele sovietice. Cel puţin noi aşa am crezut. Era de fapt un supliment al *Luceafărului* şi se chema *Ochean*. O biată foaie, dar pentru noi era minunat. În ultimul minut, Cenzura a interzis-o. În şpalt.

Unde ne întîlneam? Desigur la cenaclu, dar şi la „Casa Scriitorilor" (deveniserăm foarte repede membri ai Uniunii) ori la Dimov, ori prin cîrciumi.

„Ivănceanu şi cu mine eram frondeuri prin caracter"

AMFITEATRU: *O întrebare probabil puţin tautologică, numai că e util pentru mine să aflu răspunsul presimţit din gura dumneavoastră: cîtă frondă de tip experimentalist se ascundea în spatele textelor şi cîtă miză gravă? O întrebare iscată şi de situaţia aceasta cu totul specială a dispariţiei bruşte a grupului...*

DUMITRU ŢEPENEAG: Nu înţeleg prea bine expresia „frondă de tip experimentalist". Sigur că literatura noastră putea fi calificată

drept „experimentală" şi, în măsura în care încerca să propună *noi* moduri de scriitură, şi era: în sensul bun al cuvîntului. Cît despre frondă, asta era o atitudine de viaţă, cu o coloratură politică. Ivănceanu şi cu mine eram frondeuri prin caracter, dar nu şi Dimov. Şi în nici un caz Turcea. Deşi Turcea era de fapt cel mai puţin adaptabil la „viaţa literară" de atunci. După cum s-a şi văzut. Şi nu mă gîndesc numai la moartea lui tragică (deşi toate se leagă!). Eram cu toţii nişte „boemi" şi, mult timp, nişte „marginali". Eram „beţivi". Nu făceam „concesii", nu scriam pentru partid: nu mîncam căcat!... Sprijineam un „fost deţinut" ca Paul Goma precum şi pe alţi foşti deţinuţi. Ne războiam cu Barbu şi „oamenii" lui. Eram „bine văzuţi" de „Europa Liberă" care, prin comentariile ei, ne-a creat o faimă politică nemeritată şi, indirect, ne-a radicalizat. Dar mai ales a impus o interpretare politizantă a literaturii noastre.

Dumneavoastră vorbiţi de „viteza" cu care s-a destrămat grupul. Dar nu vă gîndiţi că a fost *singurul* grup cu o teorie estetică afirmat în anii aceia! Dovadă că încă se mai vorbeşte despre el...

Grupul s-a destrămat pentru două pricini. Persecutat de cenzură (vocabula „oniric" a fost literalmente interzisă mai mulţi ani de-a rîndul), urmărit şi infiltrat de Securitate, nu mai avea nici o şansă să continue să se afirme ca *grup*. Apoi, după „tezele din iulie" (1971) o parte din „membri" au fost siliţi sau tentaţi să rămînă în străinătate, şi în primul rînd eu (Dimov mă poreclise în bâşcălie *caidul*), să zicem „capul" teoretic şi organizatoric. Rămas singur, Dimov s-a străduit să-şi salveze propria-i operă. Nu mai avea chef de „grup". Avea şi el dreptatea lui!...

AMFITEATRU: *O avalanşă de întrebări acum: Care a fost — în rezumat — poetica onirismului? Ce şi cît din acele „păcate ale tinereţelor" ar putea fi reconstituit în textele de astăzi ale unor autori, totuşi, atît de deosebiţi stilistic? Aţi căutat protecţia unor modele străine?*

DUMITRU ŢEPENEAG: Am răspuns deja, ce-i drept, foarte parţial, la aceste întrebări. Cred că se poate spune că tentativa onirică românească a avut ambiţia să-l împace pe Valéry cu Breton. Scriitura automată a fost un eşec recunoscut pînă la urmă chiar şi de suprarealişti, dar un eşec rodnic pentru că a îngăduit apariţia unei

noţiuni mai subtile (întrevăzute deja de Valéry): aceea a producerii textului din el însuşi. Graţie scriiturii automate, principiul sacrosanct al întregii literaturi, acela al unei realităţi (fie şi subiective) anterioare scriiturii, al unui *fapt* de viaţă (sau de experienţă personală) preexistent formulării, a putut fi subminat şi în cele din urmă negat de către succesorii teoretici ai lui Valéry. Desigur, suprarealiştii încă respectau „estetica expresiei", ei aveau ceva „de transmis": realitatea psihologică, „funcţionarea reală a gîndirii". Şi totuşi, în practica dicteului automat se întîmplă că *momentul cunoaşterii* şi acela al *expresiei* sînt atît de aproape unul de celălalt încît par simultane. Această simultaneitate lasă impresia că totul se petrece în interiorul *textului*, cuvintele născînd cuvinte.

Noi, în România, abia auzisem de Raymond Roussel care era foarte puţin cunoscut chiar şi în Franţa. Nu cunoşteam decît vag teoria ricardoliană, construită pe bîjbîielile geniale ale lui Valéry, şi care de altfel era abia în curs de formulare. Dar citisem şi chiar tradusesem cîteva din romanele lui Robbe-Grillet şi ale lui Pinget (pe care însă Dimov le privea cu suspiciune).

Deci, în Franţa, Breton şi Valéry erau receptaţi ca doi poli opuşi. Nu şi în discuţiile noastre teoretice — chiar dacă numele acestora, pe care le folosesc aici noţional, nici nu erau pomenite. Nouă, visul nu ne oferea materia ci legile sale. Nu era un depozit de imagini, ci un model legislativ. Nu-i admiram incoerenţa libertară, ci modul subtil de structurare. Valéry vorbea de forţa productivă a rimelor şi nu întîmplător Dimov a păstrat cu încăpăţînare rima în toate poemele sale. Dar nu numai rima e productivă. *Orice cuvînt produce*. Spaţiul literar alcătuit din elemente percepute în succesiunea lor poate produce şi efecte de simultaneitate, fiind în permanenţă traversat de ecouri şi structurat în toate sensurile şi la mai multe nivele. Ideal vorbind, noi am fi vrut să facem un fel de muzică pictată în care timpul să fie neîncetat convertit în spaţiu.

Ca să fiu foarte sincer, mi-e teamă să nu vorbesc azi despre onirism altfel decît vorbeam sau aş fi putut vorbi atunci, cînd încă mai exista grupul oniric. Dacă stau să mă gîndesc, nici n-ar fi de mirare. Onirismul „grupului oniric" n-a fost decît un moment din evoluţia mea şi nu ştiu dacă fac suficiente eforturi de memorie. De pildă, acum mi-aduc aminte că la „masa rotundă" din *Amfiteatru*

ambiţia de sinteză despre care vorbeam acolo era altfel exprimată: avea ca teză onirismul romantic, iar ca anti-teză, suprarealismul. Acum resimt suprarealismul ca un ultim avatar al romantismului.

Cred că va trebui să caut textele mele teoretice de la sfîrşitul anilor '60 (1968 a fost anul cel mai productiv) şi să le public într-un mic volum. Adăugînd articolele lui Dimov, „masa rotundă" şi unele texte din anii '70, voi putea face dovada că grupul oniric a avut o teorie coerentă. Nu era doar o bandă de prieteni talentaţi şi scîrbiţi de regimul politic de atunci din care vroiau să evadeze în vis.

Paris, septembrie 1990
Amfiteatru, nr. 9-10, 1990

ADDENDA:

LEONID DIMOV

În odaia Minotaurului

Încercare asupra artei onirice

I

Ajuns într–o zonă muntoasă, printre stînci şi papuri scăldate într–o lumină fără sursă, Gérard de Nerval (căci el este obsedatul care ne ajută să începem a spune ceea ce avem de spus) zăreşte dintr–o dată cum „pe celălalt povîrniş se întinde o urbe imensă". În răstimpul cursei lui transmontane noaptea apucase să vină. Se zăreau luminile locuinţelor şi străzilor. Lipsa soarelui, apariţia cam fără veste a oraşului aceluia uriaş, piaţa în care se vindeau fructe sudice, sînt tot atîtea elemente care generează starea de vis în fragmentul din *Aurélia* pe care–l amintise. Odată ivită însă această stare, autorul pare a se odihni în real: „Coborîi o scară întunecoasă şi o apucai pe străzi. Peste tot afişe anunţînd deschiderea unui cazinou iar amănuntele distribuţiei erau enunţate în articole aparte. *Încadrarea tipografică era alcătuită din ghirlande de flori atît de bine realizate şi colorate încît păreau naturale*".

Iată un exemplu de mare tehnică! Datul *real*, absolut real, servește, paradoxal, accentuării stării de vis. O dovadă peremptorie că literatura onirică n-are nimic comun cu descripția „viselor de noapte". E de aceea inutil și poate chiar „demascator" a discuta în acest sens despre mecanismul viselor, despre desfășurarea lor psihanalitică. Toate aceste probleme sînt, desigur, interesante și ar adăuga preocupării noastre acea aură scientistă atît de caracteristică secolului, dar implică o primejdie, induc într-o eroare ciudată și anume: substituirea obiectului cu metoda.

Pentru că *obiectul literaturii onirice* nu este visul sau, mai bine zis, nu este exclusiv visul ci *întreaga* realitate din care visul este o apreciabilă și — mă rog — stranie parte.

Ceea ce împrumută (termenul nu este impropriu pentru că aici, împrumutul este spontan restituit) literatura onirică din arsenalul visului este de natură metodologică. Vom aminti, în primul rînd de alterarea principiului cauză-efect.

> Uite, cerul a mișcat:
> Plecăciuni îți face ție. (Ion Barbu)

Sînt nu numai „cuvinte de îmbărbătare", ci constatarea unei ordini inverse. În al doilea rînd, durerea, chinul dispar ducînd cu ele eticul cotidian care este înlocuit cu o reevaluare estetică implicită a oricărui element componistic, fie el încremenit ori în acțiune. Monștrii care simbolizează stările negative devin astfel trepte suitoare către un Eden precis:

> Și-n sombra-i semeție infernul i-e arvună
> S-ajungă paradisul pe schele șui de draci,

nu-i numai definiția lui Arghezi, stihuită în 1948 de V. Voiculescu. Este mărturisirea unei lumi paradisiace însă nepromisă, nedăruită, ci creată, mereu alta, mereu mai perfectă, de artist cu imaginarele cărămizi ale unei realități analgezice. Este auzul unor clopote vindecătoare, care transformă durerea în dor. Nedumirit, poetul întreabă:

> Nu vreți să stați pe loc puțin,
> Să mă gîndesc ce e, alean ori chin? (Tudor Arghezi)

În al treilea rînd, extinderea firescului pînă la vecinătatea dintre entitate şi lege:

Citesc mişcarea stelii-n măruntaie

scrie George Magheru şi... adaugă:

Vîntul de-ar fi viu, cînd ar zbura
peste mărăcini, s-ar înţepa.

Asemenea precepte alături de numeroase altele publicate de Magheru sub titlul de *Proverbe* sînt încercări de a surprinde tocmai legislaţia onirică aplicată elementelor reale, cu care artistul intră într-un fel de comuniune, într-un fel de panică, precum în acest ultim proverb pe care nu putem a nu-l cita:

O, dacă o clipă de-aş putea vedea
copacul dezbrăcat de coaja mea!
(G. Magheru)

Şi, pentru a fi tetrameri (punctele cardinale păstrîndu-şi aceeaşi semnificaţie în literatura onirică precum în geografie), pardosirea construcţiilor onirice cu mozaic extras din carierele memoriei.

Folosind — în această primă aproximaţie — cele patru procedee sugerate mai sus, vom putea construi nenumărate lumi tot astfel cum, renunţînd la postulatul lui Euclid se pot imagina nenumărate geometrii. *Cui prodest* vor întreba pragmaticii întru literatură. Îi vom trimite la istoria geometriei pentru a înţelege cum pot fi explicate şi chiar transformate fenomene reale pornind de la un postulat imaginar.

II

Împrumutînd metoda visului, literatura onirică o restituie imediat, adică, după ce a pus în mişcare o colosală maşinărie, omite ambreiajul. Tehnica se materializează în sensul că:

— sintaxa capătă un fel de luminare sinestezică (şi aici stă una dintre deosebirile esenţiale dintre literatura onirică şi dadaism etc.,

curente pentru care sintaxa nu mai reprezintă un idol, ci — uneori — un inamic);

— ortografia — la propriu şi la figurat — joacă un rol evident, aproape caligramatic, menit să cizeleze asperităţile unui limbaj multidimensionat, devenit adică un fel de depozit de lucruri în sine. Vreau să spun că în această teribilă încercare de a da cuvintelor (prin magice alăturări în primul rînd) o viaţă de sine stătătoare, adică de a opera cu ele în calitate de elemente *reale* şi *întregi* şi nu în calitate de simboluri (sau de noţiuni, dacă ne este îngăduită această iraţionalitate), semnele ortografice, ba chiar forma, aşezarea şi corpul literelor devin elemente plastice, auxiliare desigur atunci cînd sînt scrise, dar ciudat de importante cînd sînt vorbite sau chiar gîndite;

— crusta prozodică (mă refer nu numai la poezie ci şi la proză) prefigurează — asemeni planului morfogenetic al artropodelor — un *schelet*. Pe care vor interveni inserţiile organelor vizibile dar care joacă undeva la începutul compunerii un rol limpede;

— nenumăratele procedee utilizate în literatura „obişnuită" devin „fapte literare în sine" şi, ceea ce este esenţial, tuturor li se adaugă un coeficient fără dimensiuni dar profund extensor, care transformă elementul normal şi normalizat folosit în literatură într-un fel de joc de forţe ce intră în relaţie cu alte jocuri de forţe alcătuind grupuri întregi de natură ergică, adică în stare de a da cititorului senzaţia unei realităţi intrinseci. Cîntecul „zis cu foc acum o vară" devine trăsătura de unire între menestrel şi nuntaş, capătă o surdină aparte şi (paradoxal) o nouă şi infinită putere de seducţie. Astăzi, cîntecul este zis

> ... stins, încetinel,
> La spartul nunţii, în cămară.

Căpătînd o asemenea concreteţe, o asemenea străvezime, lumea reală, lumea pe lîngă şi prin care trecem cu atîta dezinvoltură în dimineaţa noastră cotidiană, se ridică la rangul de auto-lume, adică un peisaj de sine stătător, girat de un demiurg veşnic înclinat spre bunăvoinţă: artistul oniric. El nu vrea să scoată insul din labirintul problematicii existenţiale ci, dimpotrivă, el împinge prin procedeele sale atît de secrete (o literatură onirică *exclude* lipsa de talent) dar

atît de sigure pînă în odaia Minotaurului. Unde domneşte o insolită, o fantastică lege: rătăcitul este ingerat de monstru, i se identifică, devenind el însuşi un consumator, dar de data asta, de... Ariadne.

III

Ceea ce vehiculează deci scriitorul oniric nu sînt elementele realităţii (ele sînt aceleaşi în calitatea lor de elemente şi în vis), ci legislaţia care le guvernează.

Spre deosebire de suprarealism, literatura onirică nu reordonează şi nici nu aglomerează la întîmplare elementele lumii reale. Ea creează o nouă legislaţie în care amintitele elemente alcătuiesc o nouă lume, întotdeauna mai pregnantă (la modul literar vorbind), mai vie, mai puternică decît lumea reală, oferind *nu iluzia unei certitudini, ci certitudinea unei iluzii.*

Dispar atunci relevarea fotografică a amănuntelor, descrierea de dragul descrierii, sarcina psihologică grefată artificial gesturilor nesemnificative, într-un cuvînt, nenumărate elemente formale sau formaliste care ţin de domeniul *artei pentru artă*, al artei făcute de dorul lelii, ca să fim maliţioşi, şi de care, în ciuda oponentismului său, realismul dogmatic n-a fost niciodată străin.

Dacă este, însă, străină formalismului naturalist, literatura onirică este la fel de îndepărtată de aşa-numitul dicton automat. *Nimic mai lucid decît creaţia onirică* pentru că *nimic mai apropiat de noţiunea însăşi de creaţie.*

„Să amintim numele acelor făpturi imaginare de natură îngerească, pe care pana mea le-a tras [...] scăldate într-o lucire venind din ele însele. Ele mor, încă de la naştere, precum acele scîntei ce fac ochiul doar cu greu a le petrece prea iutea lor pieire, de pe hîrtia arsă. Leman!... Lohengrin!... Lombano!... Holzen!... o clipă, v-aţi ivit, acoperiţi de insignele tinereţii, în zarea mea de farmec; dar, v-am lăsat să cădeţi din nou în haos, asemeni clopotelor.

Lautréamont nu vrea să reitereze pur şi simplu aici mecanismul apariţiei formulelor onirice. El foloseşte acest mecanism pentru a pune temeliile unei lumi fixe organizînd apoi haosul abia creat:

Dar tăcere! chipul plutitor al celui de-al cincilea ideal încet se desenează, ca unduirea nesigură a unei aurore boreale, pe planul de abur al inteligenţei mele şi capătă tot mai mult o închegare..."

Într-adevăr: *o consistenţă determinată*, iată însuşirea esenţială a imaginii onirice. Ivită dintr-un haos ad-hoc ea este surprinsă în chiar momentul închegării şi declanşată în viitoarea „lume" onirică precum o potenţă variabilă. Variaţia şi traiectoria acestei potenţe sînt determinate de creator potrivit unei legislaţii întocmite în fracţiunea de secundă ce precede actul creaţiei. Dar nu o fracţiune de secundă de inspiraţie, de transă, de automatism, ci de maximă luciditate, un fel de aură atotcuprinzătoare justificată şi absolvită prin însăşi explicitarea ei în operă. Creaţia literară onirică, la fel cu cea picturală, nu este decalcul, filmarea unui vis (ne-am afla atunci în faţa unui naturalism *à rebours*), ci dimpotrivă, investigarea imaginii reale cu acea forţă reactivă specifică visului, pentru a fi folosită ca unealtă de investigare pînă în clipa aşezării potrivit — am spus — unei legislaţii la cheremul autorului, într-un grup sintagmatic menit a genera aievea o stare de vis în cititor. Raţiune suficientă în ultimă instanţă, dar care n-ar deosebi-o de celelalte modalităţi creatoare, care urmăresc delectarea sau înrîurirea cititorului. Arta onirică este însă mai mult decît delectare. Fără a mai aminti de rolul de drog pe care-l poate juca pentru creatorul însuşi. Prin legătura secretă pe care o stabileşte între creator şi cititor, literatura onirică şterge la un moment dat deosebirea dintre aceştia conferind artei un rol exponenţial.

Ba chiar mai mult, punînd la îndemîna creatorului instrumente pe care realitatea fără vis nu le poate oferi, arta onirică poate juca un rol gnostic:

„Cei ce visează ziua află multe lucruri ce scapă celor ce visează numai noaptea", spunea Edgar Poe.

Cuprins

Notă asupra ediţiei (Corin Braga) 5

Actualitatea estetică a lui Mateiu Caragiale (D. Ţepeneag) 7
Un debutant? (D. Ţepeneag) 11
Poezie şi Metafizică (L. Dimov) 13
Geometria săbiilor trase (L. Dimov) 15
Bilanţ subiectiv (L. Dimov) 17
Despre ambiguitate (D. Ţepeneag) 20
În căutarea unei definiţii (D. Ţepeneag) 23
Preambul (L. Dimov) 35
Pledoarie pentru o artă optimistă. Discuţii (L. Dimov) 38
Vase comunicante (D. Ţepeneag) 43
Dostoievski în trei personaje (L. Dimov) 48
Ion Barbu — *Selim* (L. Dimov) 59
Diversitate şi accesibilitate (L. Dimov) 63
O modalitate artistică. Discuţie la masa rotundă cu: Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, Daniel Turcea, Laurenţiu Ulici 67
De veghe printre cuvinte (L. Dimov) 77
Luminiş şi poezie (L. Dimov) 80
Ambiţiile muzicale ale prozei (D. Ţepeneag) 83
Ipostaze ale romanului actual (D. Ţepeneag) 85
Debut şi maturitate (L. Dimov) 91
Tehnica fascinaţiei (D. Ţepeneag) 96
Laudă anonimului (D. Ţepeneag) 105
Florin Pucă — 20 de desene (L. Dimov) 108
Visul şi poezia (D. Ţepeneag) 110
Poetul de ieri, de azi, de totdeauna (L. Dimov) 113

Inocenţa poetului (L. Dimov) 117
Răzbunarea cuvintelor (D. Ţepeneag) 121
Mit şi comunicare (L. Dimov) 125
Pledoarie pentru un nou poet (L. Dimov) 130
Sub semnul Graalului (D. Ţepeneag) 133
Homo ludens (D. Ţepeneag) 138
Un volum nediscutat (D. Ţepeneag) 141
O apologie a evidenţei artistice (L. Dimov) 145
Chei fără lacăt (D. Ţepeneag) 149
În labirint (D. Ţepeneag) 153
Un cavaler rătăcitor (L. Dimov) 156
Fantasticul şi graniţele sale (D. Ţepeneag) 158
Cronica lui Narcis: Leonid Dimov — *Semne cereşti* 161
Poezia — mod de existenţă (L. Dimov) 163
Cele cinci feţe ale poetului (L. Dimov) 165
Despre subiect (L. Dimov) 170
Criteriul decisiv (L. Dimov) 172
O definiţie în imagini (L. Dimov) 175
Misterul sub-baremului (L. Dimov) 177
Pagini inedite de „jurnal" (D. Ţepeneag) 181
Despre Cenzură şi vis (D. Ţepeneag) 192
Şotron: *Ut pictura poesis* (D. Ţepeneag) 195
Cîteva idei fixe şi tot atîtea variabile (D. Ţepeneag) 198
Tentativa onirică, după războiu (D. Ţepeneag) 211
Argument (L. Dimov) 221
„Pasiunea vieţii mele a fost să ajung biolog" (L. Dimov) 224
„Eu cred că a gîndi atunci cînd eşti doar o trestie e cel puţin un act critic, altminteri ai foşni doar în bătaia vîntului" (L. Dimov) 227
„Visul nu e o irealitate, ci o componentă a existenţei globale" (L. Dimov) 231
Argument (L. Dimov) 242
„Între poet şi patrie relaţia este totală" (L. Dimov) 243
„Grupul oniric a coborît din maimuţa suprarealismului" (D. Ţepeneag) 246

Addenda

În odaia Minotaurului. Încercare asupra artei onirice (L. Dimov) 255